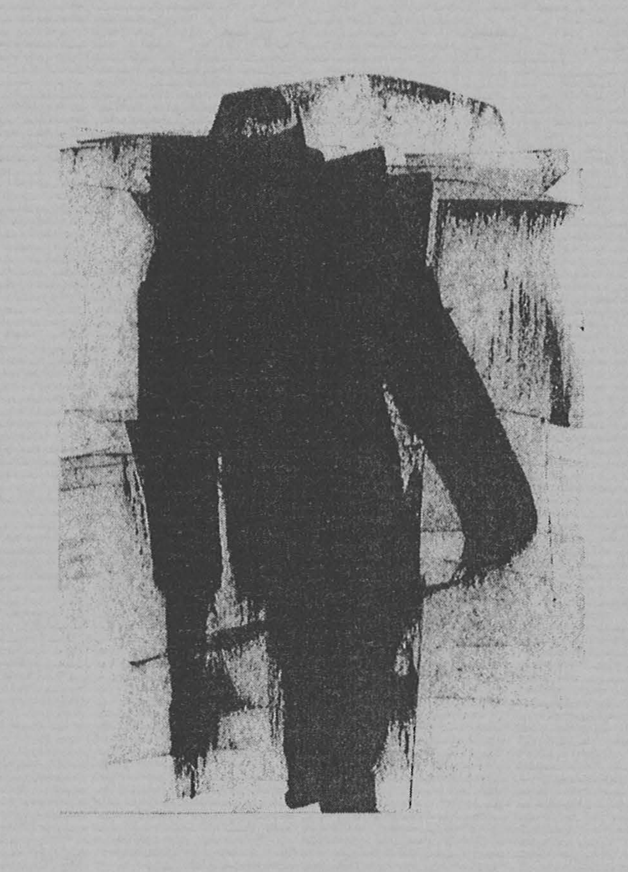
DIBUJAR, PROYECTAR (VIII)

REFLEXIONES Y ARTICULOS 2004-2005

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-13

DIBUJAR, PROYECTAR (VIII)

REFLEXIONES Y ARTICULOS 2004-2005

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-13

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
13 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (VIII)
Reflexiones y artículos 2004-205

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadezhda Vasileva Nicheva
CUADERNO 200.01 / 5-34-13
ISBN: 84-95365-19-7(obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-177-5
ISBN-10: 84-9728-177-2
Depósito Legal: M-50897-2005

Reflexiones y Artículos 2004-2005

Índice

1. Candela – Pérez Piñero. Un diálogo imaginal

La relación de Candela con Pérez Piñero es el encuentro, curioso y apasionado, de dos formas de imaginación temática y material de la arquitectura.

*

Queremos entender por imaginación temática y material el ámbito de las imágenes que se generan por la fijación en alguna temática y por el trato constante con la manipulación de un material. Para Bachelard, la imaginación humana es el compendio movilizador que, en cada ser, provoca y sostiene la acción transformadora, a partir de la experiencia dinámica acumulada en relación a algún modo de producción de artefactos. Imaginación también son las imágenes. Y las imágenes son preexistencias, recuerdos y, por supuesto, resultados, obras concluidas. Imaginar es el contrapunto del hacer. Hacer es transformar, conformar, y formar, vuelve a ser hacer (dar forma, realizar). No se sabe concebir la acción humana sin vincularla con el contrapunto imaginario que da sentido a los movimientos de la acción, enfrentados a la resistencia de la materia que se transforma y al uso o función (destino) del objeto-efecto que se quiere producir.

*

Cuando aparece en escena Pérez Piñero en 1961, Candela es un profesional curtido en el trato del hormigón laminar para la solución de cubiertas. Lleva más de 10 años de constructor de sus diseños, monográficamente centrados en el invento de cubriciones abovedadas y regladas, resueltas en hormigón armado con ingeniosos sistemas de cálculo, encofrado, vertido y acabado, que le permiten usar la mano de obra y los medios disponibles, en el México de los años 50, ajustados a una rigurosa economía de costes. Además, es universalmente reconocido (y premiado) y forma parte, con Fuller y Ove-Arup, del Jurado que concede el premio del concurso para estudiantes del Congreso de la U.I.A., al "Teatro Transportable" de P. Piñero.

Candela en esa época posee una eficaz dinámica imaginaria, temáticamente centrada en las cubiertas y materialmente implicada en la sensibilidad de la ejecución y el comportamiento de las láminas de hormigón armado que lleva construidas.
Pérez Piñero, entonces todavía alumno de la E.T.S.A.M., había inventado un mecanismo capaz de desplegarse hasta configurar una estructura espacial de gran dimensión. Su temática es la misma que Candela (la misma que interesa a Fuller y a Ove Arup), las cubiertas. Pero Pérez Piñero no está familiarizado con el hormigón y las cáscaras. Él parece un hombre de artilugios, de pequeñas maquetas móviles manejables con las manos, que acaba de descubrir una disposición de barras rígidas articuladas que, estirada, se expande como un pantógrafo tridimensional.

Una imaginación comprometida con la materia rígida y superficiada y otra, estimulada por la movilidad de mecanismos que, extendidos como estructuras espaciales no compactas, tienen que completarse con cubriciones superficiales relativamente independientes de las soluciones de los mecanismos portantes.
A partir de 1961 la trayectoria de Candela, ya famoso y reconocido, evoluciona hacia la consideración de grandes estructuras deportivas para las que su técnica fabricadora de cáscaras resulta limitada. En este empeño no deja de considerar la utilidad de las cúpulas esféricas de elementos metálicos, de las que P. Piñero cada vez es más especialista, hasta que, en 1966, proyecta (con Castañeda y Peyrí) el Palacio de los Deportes de México DF, rematado por una cúpula esférica organizada en planos convergentes en el polo (por recomendación de P. Piñero), cuyos vanos se rellenan con paraboloides hiperbólicos (una superficie bien conocida de Candela) suspendidos, que rigidizan la cúpula y resuelven la cubrición a la intemperie. En este proyecto, Candela inventa un híbrido estructural que le vincula a P. Piñero y le permite ganar el concurso y

construir el edificio para la Olimpiada del 68. La cúpula híbrida del Palacio es una g conquista imaginaria, una especie de cadáver exquisito temático y material a la esp de posteriores desarrollos.

P. Piñero, en ese período, ya arquitecto, desarrolla y perfecciona su primer mecanis extensible y transportable, diseñando cúpulas macladas y cúpulas de módulos plan directriz esférica. En este proceso, el ingenio de Piñero se sensibiliza con el invento Candela y empieza a trabajar con el objetivo expreso de encontrar el modo de cons estructuras desplegables que lleven incorporado el cerramiento.

Candela y Piñero se hacen amigos a raíz de conocerse en 1961 y, desde esa fecha, dejan de mantener relaciones profesionales. Cada uno está en un ámbito profesion imaginario propio y diferente, pero ambos sienten una atracción recíproca po trayectoria y la experiencia del otro. Candela atendiendo a la viabilidad planteamientos muy concretos, y P. Piñero totalmente entregado a la movilidad de mecanismos. En el año 1969, tras una previa asociación entre ambos para acometer campaña de marqueting de las interesantes patentes de Emilio en el seno de la indus militar y civil norteamericana, la NASA se interesa por las estructuras de Piñero co propósito de construir invernaderos en la Luna (recién conquistada). Piñero respo realizando una serie de modelos de cúpulas auto plegables adaptadas a los vehíc lunares. En estas visitas y otras posteriores a esta entidad, Piñero es acompañado Candela que, a la sazón, está empezando a replantearse su actividad profesio gracias al interés que su personalidad y su obra despiertan en instituciones y empre norteamericanas.

La relación Candela/P. Piñero, en los años 70, consiste en admiración y amistad y se b en la complementariedad imaginaria abierta de sus experiencias y visiones constructi que ya habían producido, en el trabajo de Candela, la cúpula del Palacio de Depo y, en el trabajo de P. Piñero, la preocupación por incorporar cerramientos rígidos en estructuras desplegables. Como prueba de ello, existen documentos en los aparecen consejos, dibujos y cálculos, en ambos sentidos (de Candela a Piñero y Piñero a Candela).

Candela y P. Piñero colaboran, por fin, en 1972, proyectando una cúpula esférica lucernarios para el concurso del Velódromo de Anoeta. La solución que plantean es r interesante. Un híbrido total que recoge las experiencias de ambos. Una cúpula elementos metálicos y rápido montaje (así se denominan hoy estas propuestas) recoge, en sus intersticios, superficies laminares que incorporan entradas de luz. estructura de P. Piñero rellena de elementos derivados de la experiencia de Candela, diseño dialógico entre dos imaginarios. Candela y P. Piñero no ganan el concurso, p su solución recoge la preocupación que P. Piñero desarrollaba en paralelo, en nueva estructura que incorpora un cerramiento rígido (el Hipercubo). Esta estruct había sido planteada como posible solución al transporte y despliegue en el espacio grandes superficies para recogida energética mediante paneles solares (de ella, s existe una maqueta que P.P. regaló a Dalí).

En el mismo año de esta colaboración, en 1972, muere Emilio Pérez Piñero en accide de tráfico y, sin él, Candela concluye el desarrollo de la cubrición del concurso par Velódromo de Anoeta, que se intenta construir en su homenaje. El proyecto frac porque no cabe en el solar.

Luego, la maqueta y los documentos gráficos de ese concurso desaparecieron. Co que el diálogo imaginario interrumpido de Candela y Piñero pasó al ficcionario de arquitectura, dejando en el aire todas las conjeturas vinculables a la colabora

operativa entre ambos personajes.

Candela desde su imaginario material poblado de cáscaras de hormigón, encofrados, vertidos, etc, quizás fue pasando a una inevitable sensibilización frente a las cúpulas metálicas de rápido montaje. Es difícil pensar que Candela entrara en el imaginario móvil, de artesanía manual del primer Piñero. Lo suyo debió de ser buscar cúpulas metálicas en las que cupieran sus cáscaras tradicionales, como elementos complementarios de rigidización y cubrición. En este camino progresivo, la cúpula de Anoeta debía ser un acontecimiento. Que después de Anoeta Candela no continuara en esta profundización pudo deberse a que no tuvo otras oportunidades de proyecto, o a que su relación con Piñero fue más heurística (estimulante) de lo que normalmente suele suceder.

Piñero debió seguir un camino imaginativo peculiar. Primero, artilugios de barras que se despliegan. Imágenes asociadas a las manos configurando ámbitos y manipulando elementos articulados, pequeños, sin escala. Luego, con el sentido de la escala natural, la imaginación más estática de los rápidos montajes. Piñero tuvo que pasar de las imágenes dinámicas a las estáticas, de los mecanismos plegados a los desplegados, de los artilugios a las geometrías estrictas. Pero sin dejar de tener presente el fondo original de la transformabilidad. A Piñero el imaginario de Candela no tenía por qué afectarle. Él iba por delante y era más universal. Candela se limitaba al estatismo de las cáscaras.
Anoeta debió de ser la confirmación eficiente de la jerarquía imaginaria de la colaboración entre ambos. Piñero ofreciendo estructuras que Candela rellenaba. Candela demandando condiciones estructurales para colocar ingeniosos rellenos. Una combinación que se iba conjugando para proponer un sistema híbrido en el que las superficies alabeadas (rígidas *per se*) podrían comenzar a formar parte en el plegado de las estructuras móviles, cumpliendo las funciones de rigidización y cerramiento: verdadera asignatura pendiente de las estructuras desplegables.

Han pasado los años. Hoy la herencia imaginaria de Piñero sigue pujante, aunque sin emblemas construidos. Mientras las cáscaras de Candela, transformadas en símbolos edificados, han perdido su intensidad provocadora de la imaginación. El ensueño de las estructuras móviles como elemento arquitectónico completo (esqueleto y piel), continuó en la impotente ficción de unos pocos para caer progresivamente en el olvido.

2. El Pensamiento Gráfico
Congreso EGA de Granada
(05-04-04)

Pensamiento gráfico designa la actividad reflexiva que se efectúa con imáge mentales y palabras virtuales, frente a estímulos gráficos, y que puede producir respue verbales (enjuiciativas, comparativas, explicativas) y también gráficas. Estamos frent pensamiento que se activa en diálogo con lo gráfico. Pensamiento medic gráficamente. Pensamiento alrededor de lo gráfico.
Pensamiento nombra "lo que se tiene in mente cuando se reflexiona con el propósito entender algo o deliberar para tomar una decisión "(Diccionario de Filosofía de Ferr Mora). Pero no se puede saber lo que se tiene in mente, por lo que habría que prec que por pensamiento gráfico indicamos que cuando se maneja grafoaje (lenguaje configuraciones gráficas) hay una actividad mental que lo acompaña.
Pensamiento gráfico es la indicación de una preocupación fenomenológico-opera relacionada con la utilización de dibujos como propuestas objetivas artísticas prototípicas tentativas para transformar el medio.
El dibujar no es pensamiento, es acción configuradora. La arquitectura tampoco pensamiento. Pero suponemos y sabemos que hay un pensamiento subsidiario al dibu al proyectar arquitectura y al edificar.

*

En los años que llevamos constituidos en Área de Conocimiento, y a través de nues Congresos y Revista, se han acumulado un montón de aproximaciones al pensamie gráfico que constituyen un corpus de escritos acerca de "la actividad reflex cognoscitiva y enjuiciativa enraizada en el dibujar y el proyectar como prácti configurativas". Estos escritos son el fundamento teórico de nuestra Área, al margen las técnicas gráficas, las pedagogías y las prácticas docentes que se empleen en ca caso (en cada Escuela y en cada grupo pedagógico).
Hay que decir que la aproximación al pensamiento vinculado con la práctica gráf (dibujar en general y dibujar proyectos) es, también, una ubicación de la reflexión so el pensar en relación a la cultura contemporánea. Es decir, un posicionamiento frent la noción de pensamiento en los ámbitos disciplinares donde dicha noción es trata Filosofía, Psicología social, Psicología cognitiva, Lingüística, Teorías poéticas, etc., etc.,

*

Las comunicaciones presentadas en este apartado son diversas y, como casi todas otras ofrecidas en nuestros Congresos, son productos del pensamiento gráfico ya c consisten en reflexiones y declaraciones alrededor de lo gráfico arquitectónico. embargo sólo algunas intentan reflexiones fundantes remitidas a dilucidar, esclarece posicionar la actividad gráfica en relación a las convenciones culturales más avanza o inquietantes.

*

Es curioso constatar la afluencia de comunicaciones orientadas al tema de imaginación o, mejor, del imaginal arquitectónico. (Hay nueve aportaciones). El tema la imaginación arquitectónico se señaló en el congreso de Valladolid pero hasta ah no había sido tratado con intensidad en nuestras reuniones. También es destacable c se acometa por primera vez el tema de la relación entre arquitectura y narrativic verbal (3 comunicaciones).

*

Me preocupa que algunos de los trabajos presentados desconozcan posicionamientos y acotaciones que colectivamente hemos conquistado en casi

años. No es que estén en contra de estas confluencias, lo que sería muy de agradecer, sino que no las manejan, lo que viene a decir que quedan lejos del núcleo en el que respira el pensamiento gráfico que nos vincula culturalmente.
Ahora me propongo dar un repaso a algunas declaraciones (convicciones) que entran en conflicto o refuerzan los posicionamientos y referencias más comunes en el área.
Empezaré enunciando los puntos que hay que considerar:

1. Mundo de ideas. Hay que esperar que la noción "idea" quede clara entre nosotros. Entendemos por ideas: los proyectos, las decisiones activas, las convicciones, etc. No las "preexistencias", sino las determinaciones.

2. Pensamiento visual. (Arnhein) pensamiento estimulado por la visión del mundo. La visión que desencadena el pensar. No es pensamiento con imágenes ya que todo pensamiento incluye fantasmas (Aristóteles).

3. Vinculación entre relato y arquitectura.
Se llama arquitectonicidad a la entidad constitutiva de los fenómenos y las cosas. Narrar es una actividad social (del habla y el lenguaje). Pues bien, la narratividad es lo arquitectónico de los relatos. Cualquier relato es ya una arquitectura sin construcción.
Se narran comportamientos enraizados en lugares (que tienen lugar). Tener lugar es el fundamento arquitectónico de los relatos.

4. Visión aérea... vista de pájaro de Leonardo. La mejor ubicación para mostrar la figuralidad de los objetos desde fuera. Y para consignar lo extenso... (se ven panorámicas de cientos de kilómetros). Pero en el aire ocurre otro fenómeno: a veces se vuela entre la niebla, (Ganzfelds) y entonces se percibe el vacío palpitante (Turrell).

5. Dibujar no es mirar... Es intentar la consignación del mundo.
Dibujar es un danzar que, a veces, atrapa las apariencias. Luego, las cosas se entienden a partir de cómo han sido dibujadas. No se ve con los ojos. Se ve con las manos (con los gestos) y con las palabras.

6. La perspectiva no permite ninguna operación interesante en el proyectar (ver Leonardo). Se proyecta en planta y sección, desde el realismo intelectual.

7. El dibujo es el dibujo. Una foto es un dibujo instantáneo. Hay fotos que se recogen en emulsión y otras que se recogen en códigos digitales. Analógico no significa nada para nosotros.

8. Forma sin materia. Buena aproximación a la visualización simulada de lo real. (Boudrillard)... Y a la educación, utilizando mundos ilusorios desrealizados.

9. Análisis... Análisis gráficos... Conocimiento analítico. (Hay varias comunicaciones en donde lo analítico es claramente maltratado).
El análisis no permite "conocer".
El análisis es un procedimiento reglado y modelado para validar o descalificar (falsabilidad de Popper) ciertas hipótesis de pertenencia imputadas a un objeto sometido a examen. Se analiza después de tener la previa "comprensión" de algo, en razón a poder explicar con cierta autoridad la comprensión que se aventura. Se ha llamado filosofía analítica a una corriente post positivista empeñada en aclarar el lenguaje empleado en la filosofía desde el punto de vista de la coherencia (criterio de verdad) de las proposiciones lógicas. La idea de análisis como negación (como destrucción) es de Hegel (Fenomenología del Espíritu).
Los artistas, cuando producen, no analizan nada, hacen síntesis apriorísticas de la

configuración, parecidas a las síntesis prácticas que aísla Kant.
Además, los análisis no se aplican a la realidad, sino a su modelización o teorizac conquistada por las explicaciones de las comprensiones de los fenómenos.

10. La belleza ya no es entendible como equilibrio formal. La belleza indicc peculiaridad de ciertas obras que permiten la disolución de las barreras del yo (ver J Dewey y Ciaran Benson) cuando se experimentan como obras.

11. Un levantamiento no es pensamiento gráfico fundante.
Es una aplicación de una técnica consignativa.

12. Modelos iconográficos. Esta noción aparece en una delirante comunicac metodológico-globalizadora sobre la generación automática de "ideas" arquitectóni Visión idealista formalista contraria a nuestra visión de la arquitectura.

13. El juego. Lo lúdico. La errancia. Son buenos enfoques teóricos para encuadra dibujar y el aprender a proyectar.

14. La ciudad es el marco y el referente estructural de la narratividad moderna (de novela). El paraíso es el paradigma de las visiones arcadicas en que la felicidad supla al placer.
La familia imaginal Ferris –Flash Gordon... Rascacielos... etc. es tan productiva como que conduce de la vida monástica al Falanasterio (la ciudad en un solo edificio)...
Hacer un primer inventario de familias imaginales.

3. La tiniebla y luz (Acerca de Turrell)

(06-04)

1

Hace años, por los 70, en una memorable cena, Palazuelo nos hizo asistir (a Santiago Amón y a mí) a una sesión de encantamiento. Era primavera. Estábamos en un local situado en un piso de la calle Fernández de la Hoz (Madrid) con las ventanas abiertas. Nos pidió que cerráramos los ojos y escucháramos el silencio durante un rato prolongado. Fue sorprendente. El entorno de objetos próximos se despegó de nosotros y la amplitud del vacío resonante de la ciudad se nos patentizó como una envoltura activa con dimensiones sensibles (indefinidas pero palpitantes) que se acoplaba perfectamente a la entidad volumétrica de nuestros cuerpos.
Desde aquel acontecimiento, cada vez que entro en un ámbito arquitectónico desconocido, edificio o espacio público, paso un largo rato con los ojos cerrados escuchando y sintiendo el silencio vibrante de la amplitud configurada. Como aquel extraño rey de Italo Calvino ("Un rey escucha" en "Bajo el sol jaguar", Barcelona, 1989) que, extático en su trono y sin hacer uso de sus ojos (no se sabe si era ciego), sentía el palacio que le acogía como su propio extendido cuerpo, que no cesaba de enviarle mensajes sonoros y cutáneos capaces de informarle, con escrupulosa precisión, de la cambiante situación de su reinado.

Por aquel entonces se nos ocurrió, en sintonía con estas experiencias, utilizar la penumbra (la oscuridad) como situación pedagógica singular para hacer notar la envolvencia de la arquitectura, a partir de la resonancia ambiental en los lugares en los que, o no se quiere mirar nada o no hay nada que mirar. De esta iniciativa nacieron una pedagogía del dibujar que denominamos "Las figuras de la luz" y un entendimiento de lo arquitectónico desde sus constituyentes internas más básicas (ambientales y dimensionales) que denominamos "El grado cero de la arquitectura".

En medio de los esfuerzos por precisar estas orientaciones didáctico-teóricas, descubrimos el trabajo de J. Turrell, que nos pareció muy próximo a nuestras permanentes inquietudes y, además, paradigmático. Conocimos a Turrell en una exposición en Madrid (La Caixa, noviembre de 1992). Allí experimentamos ciertos espacios y algunas de las células perceptivas, y accedimos a un buen catálogo lleno de información sobre el trabajo general de este autor. A partir de entonces no hemos interrumpido nuestra búsqueda de referencias. Nos fascinaron las "Wedgework series" y los "Mendota Stoppages" muy cercanos a nuestras experiencias. Después asistimos, en el P.S.1. de Queens, en el año 2001, a una sesión en la instalación Meeting de la familia "Sky spaces". Más tarde, desde Madrid, conversamos con él, vía satélite, acerca del Roden Crater (Madrid, Arco del año 2002).

2

El sorprendente Turrell de 1992 se ha transformado hoy en un importante referente de nuestras preocupaciones didácticas por la oscuridad y las figuras de la luz y, desde luego, de nuestras inquietudes teóricas, que pasan por la búsqueda del fundamento arquitectónico (referencial) de la arquitectura.

Con ocasión de esta exposición que presenta el IVAM, queremos ofrecer un homenaje a su figura para celebrar la enorme influencia estimulante (conmovedora) que ejerce en nuestra actividad de enseñantes de la arquitectura. Y lo hacemos en forma de pequeños escritos que se han ido redactando con ocasión de diversas reflexiones en las que no hemos podido dejar de evocar su trabajo.

3

Turrell es un inventor de recintos que son trampas donde se atrapa la luz en el seno d oscuridad o la penumbra. Configura lugares radicales dentro de los cuales, sin nada hacer y con poco o nada que mirar, se provoca un acomodo situacional (cognit perceptivo) del espectador, que desencadena en él una actividad fenoméni metafórica excepcional.

Es ocioso conjeturar como pudo Turrell empezar su serie de arquitecturas para penumbra pero, iniciado el proceso, basado en la experimentación de los límites de percepción visual, todo su trabajo se nos antoja como un obsesivo (recurrente) empe por radicalizar la extrañeza. Lugares como madrigueras, o como cuartos con rendijas donde penetra la luz de la noche. Habitáculos cerrados, en penumbra, donde la tenue reflejada se deja sentir como autónoma. Y celdas donde la atmósfera unifor (oscura o con cierta claridad) provoca el invento de la luz envolvente (Cam Ganzfeld). Y en éstos ámbitos, el espectador relajado que pierde sus referenc habituales para experimentar la disolución de sus límites y la aparición de o dimensiones significativas.

En una conversación con A. Sarah Jacques ("Nunca no hay luz". En el Catálogo de Fundación la Caixa, 1992), Turrell verbaliza la quinta esencia de su trabajo, que noso resumimos así: Una celda de incomunicación es horrible... Al principio no puedes nada... Pero resulta que nunca no hay luz... En un lugar así la mente fabrica un espa mayor... En la oscuridad se aprende a ver donde nada se ve... La luz, entonces, inventa... Inventar la luz es saltar (volar)... Y volar es puro júbilo... No podemos no ve Busco en mis obras algo parecido a nuestro estado de ánimo cuando miramos el fueg No quiero que haya focos, ni puntos, ni nada a qué mirar... La luz en que existin generalmente es brutal... A oscuras se matiza mucho la luz... Hay luces que vienen dentro... La luz está en el centro de cualquier discusión espiritual... Lo espiritual compartir placer... El objeto de mi obra es la percepción de la luz *(la luz que no es brut*

En otra conversación, esta vez con Baldridge, dice: Busco la luz interior que se ha patente en la meditación, cerrando o entornando los ojos durante 10 minutos... El esta es como cuando se mira el fuego sin pensar con palabras...

4

Turrell desvela en sus instalaciones los límites de la percepción visual, que son condiciones que preservan y dan acceso a las experiencias más originarias de subjetividad. Según Benson ("The cultural psychology of self", Routledge, 2000), Tur busca anular el pensamiento asociativo eliminando objetos en un ambiente penumbra. Esta circunstancia contrarresta el sentido de la ubicación del espectador c se hace consciente de su insólita experiencia y se ve impelido a una intensa búsque de significados metafóricos cercanos a la experiencia mística. Benson argumenta c Turrell obliga en sus "trampas de la penumbra" a la disolución de las fronte referenciales de la interioridad-exterioridad y a la pérdida del marco de localización c organiza la subjetividad.

Turrell en sus instalaciones enfrenta al espectador con sus propios fundamen constitutivos (de la significatividad y de la relacionalidad) con el medio. Ha arquitecturas que muestran lo arquitectónico poietico más radical, porque consigue c las figuras de la luz se objetiven y los ambientes en que aparecen esas figuras transformen en envolvencia. Turrell es un arquitecto de la arquitectonicidad y un art de las figuras de la luz.

5
La reflexión poética dice sin cesar de la experiencia de la tiniebla, de la consecutiva noche y de un apagado amanecer subsecuente que se acompaña de luminiscentes figuras que anuncian el mundo de la cegadora luz (la luz brutal). Para Blanchot ("El espacio literario", Paidos, 2000) estas situaciones o estados conceptivos son los recogidos en el Mito de Orfeo que él identifica con la experiencia de la escritura. Orfeo, movido por la ausencia de Eurídice (por su desaparición), desciende a los infiernos para implorar la vuelta a la vida de su amada. Orfeo logra este propósito porque hechiza con su música a los guardianes de las sombras que no pueden negarle lo que pide. Aunque acceden a condición de que Orfeo no vuelva su mirada hacia su amada hasta que los dos alcancen la luz del sol. Pero Orfeo, sobrecogido por la oscuridad palpitante, vuelve la cabeza y Eurídice se esfuma.

Blanchot identifica el espacio literario (el espacio de la experiencia mística) con la mirada de Orfeo. Mirada que, siendo un acto solitario, ocurre en la oscuridad y alcanza la oscuridad desvaneciéndose en la ausencia. Luego comienza el regreso del día que exige e instaura la forma. Blanchot señala que la obra es desobra, la visión de lo invisible (de la mirada) la ausencia sin fin. Señala que la ceguera ocupa el centro del pensamiento del que obra.

6
El Zohar se da a conocer en el siglo XIII por Moisés de León como obra de Simeón ben Yojai. Se llamó "Que haya luz" y se imprimió en Cremona en 1558. Es un libro profético-místico, incomprensible desde la racionalidad. Su fuerza poética (metafórica) es altamente perturbadora. Nosotros lo hemos leído como se lee un poema épico dedicado a la creación que repite de múltiples maneras la mitificación de todos los comienzos.

La épica de la luz se puede resumir así: La sustancia del mundo está formada por cierta luz, que es la fuerza creadora. Después, hay una luz visible que fue creada por la luz primordial (el cuarto día) y que da lugar a otra luz que es oscura y es la sustancia de todo ser material. La luz es Palabra (Logos) que nace y el Logos es luz que conmueve y produce.

La épica de la luz se puede poetizar alternativamente.
El poder (misterioso poder) envuelto en lo ilimitado, sin forzar su vacío, permaneció oculto hasta que la fuerza (de los trazos) hizo brillar un punto... Más allá de ese punto nada es cognoscible y por eso se llama comienzo (Reschit).

En el principio había un esplendor... El Más Misterioso agitó su vacío e hizo que ese punto palpitara... Con este comienzo la conmoción constituyó un palacio para su gloria... Nuevamente hubo esplendor envuelto... Este palacio es llamado Elohim...

*

El esplendor que se expresa, que decide ser esplendor, genera una emanación envolvente que es la propia decisión activada y nominada.

*

La Fuerza era vacía y sin forma... Había sido y ahora era limo y desecho... Se volvió caos, la morada de lo informe... Una oscuridad que era fuego potente cubrió el desecho informe... Y el espíritu de Elohim Yajim flotaba como un viento sobre la faz del desecho... Y ese viento diferenció una cáscara encima de lo informe hirviente... El desecho purificado emitió un viento grande que formaba las rocas... Luego Bohu generó un terremoto... Entonces la oscuridad fue tamizada y contenía fuego... Además había una voz... Tohu es un lugar sin color ni forma *(fuerza vacía)*... Bohu sólo tiene figura y forma... Bohu es lo que surge de Tohu... La oscuridad es un fuego negro de color fuerte... Hay un color rojo en la

visibilidad, uno amarillo en la forma y otro blanco que incluye a todos... La oscuridad e
más fuerte de los fuegos y el sostén de Tohu... Oscuridad es fuego... Pero fuego nc
oscuridad... El Espíritu es la voz que descansa sobre Bohu... La voz del Señor que e
sobre las aguas...

*

"Y Dios dijo que haya luz", y la luz fue... "Y dijo" es una expresión que sup
entendimiento... Dios dijo significa que el primigenio palacio (Elohim) generó y par
Mientras producía en silencio, se oía fuera lo que gritaba... Eso era "Que haya luz"... "
luz fue"... La fuerza expansiva produjo un punto misterioso, el En Sof (lo ilimitado)
partió su eter y señaló el punto Yod... Cuando Yod se expandió lo que fue dejado res
siendo Luz (OR), luz salida del eter... Este punto de la palabra OR es luz... Se extendi
brillaron de él siete letras del alfabeto que permanecieron fluidas... Así surgió
firmamento...

"Y Dios vió que la luz era buena"... Que era buena es la aceptación (columna cent
que arroja luz arriba y abajo y a todos lados en virtud de Yhvh... De la luz completa
extendió el fundamento, la vida de los mundos (que es día del lado derecho y noche
lado izquierdo)...

El Zohar, en clave poético-épica, es un escrito circular edificado alrededor de la luz co
metáfora central de toda creación, de toda renovación y de toda experiencia místic
beatifica. En el Zohar la luz es lo que no se puede disociar de la vitalidad. El centro de
decisión de vivir, lo que "no puede no ser" cuando hay vida.

7

Bachelard ("La flamme d'une chandelle", Puf., 1961) recuerda que mirando la llama
una vela se ensueña la vida y el universo. Que la llama es uno de los más granc
operadores imaginarios. La llama de la vela es una fuente de luz que se puede mirar,
no deslumbra, y que permite asistir al estático espectáculo de la vida protegida en u
sosegada envolvencia. Bachelard nos recuerda que ante la llama se agranda el mun
se inflama la expansión y se fuerza un mirar apasionadamente pasivo, desdoblado
nuestro ser pensante. Porque la llama de una vela es la miniturización de la emisión de
luz como misterio central de la vida universal. Y la luz es una producción sobrevalora
del fuego. El fenómeno incomprensible que permite la existencia a todo lo demás. La
es el producto purificador de la llama que consume cualquier materia. Cuando apare
la luz es que algo está ardiendo, que algo se consume en la voluntad imaginal de vivir.
luz se entiende, con Bachelard, como el reflejo que acompaña a toda vida de hech
en ciernes.

En otro libro ("Psicoanálisis del fuego", Alianza, 1966) Bachelard recuerda que la luz es
fenómeno producido por algo que siempre es como el fuego, de donde deduce que
experiencia del fuego es análoga a la experiencia de la luz. También señala que el fue
(o la luz) ha sido el elemento que ha resultado más difícil de reducir a sus dimensio
científicas, porque es el objeto fantástico más potente, vinculado a los más profun
mitos genéricos, a la supervivencia, a la cotidianidad, a los premios, a los castigos,
social colectivo, al erotismo y a la sexualidad. Incluso a la capacidad intelectiva
hombre (Mito de Prometeo).

En esta obra Bachelard identifica el fuego (La luz) como el motor metafórico central e
producción humana de fantasías.

8

Edward Gordon Craig (1872-1966) es, junto con A. Appia, un innovador teatral. Ac
teórico, autor, escenógrafo, divulgador... Viene aquí bien porque es el inventor de

instalación cambiante y expresiva, el descubridor de la "caja vacía sometida a la luz" como espectáculo autónomo. Siempre hemos visto en Craig una subterránea conexión con J. Turrell que no conocemos haya sido señalada por nadie.

A Turrell se le considera artista de lo inmaterial o de la luz y se le afilia en una cadena de realizadores que pasa por contemporáneos de Craig como Scribiabin y Wilfred, y por artistas del vacío y de la luz como Moholy Nagy, Peranek, Gyula Kosice, Schoffer, Mack, Klein, y otros. Se le suele agrupar con autores como B. Nauman, W. de Maria, R. Irvin, D. Flavin, etc. (Chavarrias, J. "Artistas de lo inmaterial", Nerea, 2002). Quizás el "filum" de los artistas de la penumbra y de la luz tenga que ser profundizada para recoger historicamente a. otros precursores, pero no hay duda en el hecho de que las preocupaciones de Gordon Craig pueden inscribirse en esta línea genética de artistas.

Craig, hacia 1907 (A. Herrera, "E.G. Craig: el espacio como espectáculo" (Tesis doctoral)), propone escenografía con masas lisas, grietas entre esas masas y juegos de la penumbra y de la luz. Define en esta época el teatro como un arte del movimiento y de la luz. Habla de escenas contra los decorados clásicos y entiende las escenas como movimientos de cosas en la cambiante luz. Craig juega con la penumbra y con la sombra que son los elementos que llenan la caja volumétrica escénica de expresividad mundana. Más tarde, después de la gran Guerra y en el radical límite de su concepción teatral, Craig piensa que el sólo vacío escénico bajo el juego de la luz es capaz de hacer ver y revelar lo inexplicable, que es de lo que se trata en el arte del teatro. Argumenta: "La escena (el vacío escénico) tiene un rostro. Su superficie recibe la luz y, según ésta cambia de posición, la escena misma varía en diálogo con ella, como un dueto, ejecutando figuras como una danza. Porque la luz se mueve sobre la escena y al moverse produce una música visual. La relación de la luz con la escena es muy similar a la del arco con el violín o de un lápiz con un papel. Durante todo el desarrollo del drama, la luz, ora acaricia, ora golpea; nunca está inmóvil aunque muchas veces sus movimientos no son visibles. Los actos se diferencian porque la luz cambia totalmente".

Gordon Craig no paraliza la luz como Turrell, sino que la mueve para componer una danza con sus figuras. Turrell aquieta la luz en el vacío de sus escenas trampas, o deja que se muevan con extrema lentitud, agigantando la sensación de asombro extrañado de un espectador situado dentro del escenario. De cualquier modo los Mendota Stoppages habrían cautivado a Craig.

9

Llamamos figuras de la luz a los resplandores que, en la oscuridad, descomponen las tinieblas y hacen aparecer reflejos que son promesas de objetos todavía sin perfilar. Cuando las figuras de la luz son el efecto de haces luminosos de cierta potencia, adquieren el protagonismo visual, disolviendo la oscuridad en los objetos dispersos que enmarcan los territorios. En intensidades intermedias, la luz contra las cosas, inventa la misteriosa figura de la sombra, que es la porción de oscuridad que permanece al abrigo de la luz entre los objetos opacos.

Las figuras de luz aparecieron entre nosotros como una situación docente especial, que permitía experimentar la envolvencia de los espacios oscuros, invertir la mirada, aprendiendo a ver las figuras de luz como autenticas entidades al margen de los objetos donde las figuras refulgen, y, además, servirá como referente externo para practicar el dibujo "asombrado" (ver J. Seguí "Oscuridad y Sombra" ed. Instituto Juan de Herrera, 2003). Nuestras "figuras de la luz" nombran una práctica y una experiencia en el currículo de los estudios de arquitectura que fuerza a los alumnos a verse envueltos y a positivizar como objetos autónomos los reflejos imprevistos o intencionados de la luz.

Turrell nos ayudó a entender esta práctica en su radicalidad ya que, desde (
empezamos a ejercitarla, fuimos conscientes de la capacidad disolutiva de los límites (
tiene la oscuridad, y de la potencia de transformación de la mirada que conllevc
ejercicio de no mirar los objetos cotidianos, para entender la luz recortada (figura
como un objeto inmaterial.

10
Arquitectónico, que es perteneciente a la arquitectura, también quiere decir
Aristóteles, "Ética a Nicomaco", Orbis, 1985) el saber que organiza; lo que organiza
planes de vida. Leibniz llama arquitectónico a aquello donde se asienta la sabidurí
dice que algo se explica arquitectónicamente cuando recurrimos a las causas fina
conociendo suficientemente los usos de ese algo (Leibniz, "Monadología", Pears
1984). Lambert indica que lo arquitectónico equivale a un sistema lógico-ontológ
constituido por todos los conceptos pensables susceptibles de enmarcar la totalidad
la existencia. Para Kant ("Crítica de la Razón Pura", Orbis, 1984) lo arquitectónico e
arte o la posibilidad de construir un sistema (cualquier sistema). En resum
arquitectónico se refiere a aquello que nos posibilita dar significado a la finalidad de
acontecimientos y las acciones. También es aquello que organiza algo con sentido.

Lo arquitectónico de la arquitectura está, por tanto, en su sentido significativo, en
posibilidad relacional. No en la construcción o cáscara del edificio, sino en el ámb
interior de la cáscara, en el vacío teñido de ambiente, en tanto que ese vacío perm
sentir las cosas que se hacen en su interior. Las que se hacen y las que se pueden hac
Una buena arquitectura refuerza esos sentimientos hasta llegar a evidenciar las relacio
que los soportan. Heidegger indica que la buena arquitectura patentiza lo que englc
o enmarca, hace notificar lo que obstaculiza u oculta ("Génesis de la obra de arte
Arte y Poesía", FCE, 1980).

Llamamos "grado cero de la arquitectura" en analogía a la denominación de Bartl
(Barthes, "El grado cero de la escritura", Siglo XXI, 1980), a la arquitectura que busca
arquitectónico que la organiza, a la arquitectura neutra, insípida, que persigue
autodestrucción como objeto, que busca el fundamento que organiza la significación
la envolvencia. A lo que queda cuando la arquitectura desaparece o está a punto
desaparecer.

En este sentido, entendemos el trabajo de Turrell como una experimentación básica de
arquitectónico materializada en sus construcciones destinadas a la penumbra. Tal co
hemos señalado, con el grado cero de la arquitectura estamos cerca de la psicología
las situaciones vitales de Nicol (Eduardo Nicol, "Psicología de las situaciones vitales", F
1953) y de la concepción de la mismidad (self) de Benson, que podríamos enten
como estudios que tratan de discurrir acerca de la localización como constituyente de
arquitectonicidad de los sujetos. Turrell nos indica un camino de experimentación
aprendizaje en lo arquitectónico, que sería, al decir de Muntañola ("L'arquitectura,
pot ensenyar?", Academia de San Jordi, 2002), la experimentación nítida de la p
envolvencia como armazón dialógico de la espacialidad.

11
¿Es que los sentidos pueden registrar sin más las experiencias arrastradas en la ejecuc
de las obras?.
¿Es que las obras pueden ofrecer la incertidumbre que las acompaña? ¿La arbitrarie
oculta que las ha sostenido hasta abreviarlas en obras?.
¿Se puede mostrar la esencia de la oscuridad? ¿Se puede acaso inventar la luz?.
¿Se puede jugar con lo oscuro previo y dejar que la incandescencia se cuele entre
objetos, obstaculizada y mediatizada, mientras se vive con medias palabras la men

de perderse, imaginando discursos que hablan fragmentariamente de la tiniebla y de la luz?.

12
AFORISMOS DE LA ENVOLVENCIA Y DE LA LUZ.

La sabiduría está en la espaciación, en el vacío, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado. En el origen de la luz.

Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes. Lo sin forma (sin formar, sin armar, sin configuración) es la pura imaginación dinámica.

La insipidez (Grado cero) es un cierto mundo en el que hay que entrar. Su estación es el otoño avanzado y su horario el atardecer.
El grado cero no tiene pathos; es una accésis.
El grado cero de las artes está en la detención del proceso de formación (o en su borrado) para dejar que de desprendan los demás valores en forma de impulsos irreprimibles.

La narratividad es lo que no puede destruirse sin la autoaniquilación del escritor. Vista la literatura como objeto, la forma se suspende frente a la mirada. La forma se hizo el término de una fabricación (de una formación). Después, la literatura quedó como cadáver de la aniquilación del lenguaje.
Primero la narración como función de la mirada; luego el hacer que conforma; luego la destrucción; y ahora, la ausencia, lo neutro, el grado cero.
Grado cero. Escritor sin literatura. Artista sin Arte. Escritura blanca que sigue al desgarramiento de la escritura. Arte blanco, neutro, insípido que persigue la destrucción de las reglas del arte; que busca el radical extrañamiento del hacer.

El arte es la moral de la forma en el ámbito social donde se sitúa el trabajo artístico.

El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.
La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad.
El grado cero del arte inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene en la utopía del arte.

*

Oteiza ("Quosque Tandem", Pamiela, Pamplona,1993) aventura que apagar la expresividad, silenciar la expresión es acercarse al silencio Cromlech que lleva al vacío de la pura receptividad.

Estilo es imaginación. Estilo es ritmo, ademán, luz. El estilo acaba en silencio. Creer es crear

El lenguaje artístico se completa en dos fases. En la primera se multiplica la expresión. En la segunda se apaga hasta concluir en una construcción vacía y transcendente como libertad frente a todo.
El hombre comienza aferrado a lo quieto. Luego, fija lo móvil. Luego llega al vacío donde, sin arte, se desnuda el estilo.

El arte actual desemboca en una silenciosa realidad. Espacio vacío y neutral. Integración

de las artes (en lo arquitectónico).
Muntañola sostiene ("L'arquitectura, es pot ensenyar?", Academia de San Jc Barcelona, 2002) que la arquitectura, en su grado más arquitectónico, aparece eı experiencia colectiva del diálogo. Teatro, danza y música contienen altos gra dialógicos. Lo arquitectónico es lo dionisiaco, lo enajenante, lo orgiástico, p contenido, relentizado, vaciado. El espacio es la dialogía social. La significativic detenida por la pertenencia de lo social.

*

Tener la vista clara es perder la forma humana.
La mirada es una prótesis que agranda los cuerpos y objetos, y los distancia.
El mito es la primera envolvencia colectiva. El sostén de la significación cultural. arquitectónico más básico.
La narratividad organiza la experiencia y arma el mundo de sentido. Es otro radical d arquitectónico.
La memoria es el residuo de lo que hay que olvidar. Es el depósito vaciado que certif el pasado. El recuerdo se apega a los afectos. Otra dimensión de lo arquitectónico.
El afecto es la condensación olvidada del recuerdo.
La narratividad depende de los topos, de la metáfora. La metaforación es arquitectónico de lo arquitectónico.
La metáfora describe lo inenarrable.

*

El medio de la fascinación, donde lo que se ve se hace interminable, es donde la mirc se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve pero deja de ver porque es nuestra propia mirada. Luz fascinante que es, asimismo, luminosa y atractiva.
La ausencia no se ve porque ciega.
El grado cero de las artes (la insipidez, el desapego) se sitúa en el ámbito de la extensa del ocaso.

13
Obras consultadas

1. AA. VV. *"El Zohar"*. Sigal, Buenos Aires, 1970
2. Aristóteles. *"Etica a Nicómaco"*. Ediciones Orbis, Barcelona, 1985
3. Bachelard, Gaston. *"La falmme d'une chandelle"*. Puf, 1961
4. Bachelard, Gaston. *"Psicoanálisis del fuego"*. Alianza, 1966
5. Barthes, Roland. "El grado cero de la escritura". Siglo XXI, 1980
6. Benson, Ciaran. "The cultural psychology of self". Routledge, 2000·
7. Blanchot, Maurice. *"El espacio literario"*. Paidos, 2000
8. Calvino, Italo. *"Bajo el sol jaguar"*. Tusquets, 1989
9. Chavarria, Javier. *"Artistas de lo inmaterial"*. Nerea, 2002
10. Gordon Craig, Edward. *"El arte del teatro"*. Hachette. 1911
11. Heidegger, Martín. *"Arte y poesía"*. FCE, 1980
12. Herrera, Aurora. *"Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo"*. Tesis doctoral, ETSAM, 2004
13. Kant, Immanuel. *"Crítica de la razón pura"*. Ediciones Orbis, Barcelona, 1984
14. Leibniz, Gottfried Wilhelm. *"Monadología"*. Pearson Educación, Madrid, 1986
15. Muntañola, Joseph. *"L'arquitectura, es pot ensenyar?"*. Academia de San Jordi. Barcelona, 2002
16. Nicol, Eduardo *"Psicología de las situaciones vitales"*. FCE, 1953
17. Oteiza, Jorge de. *"Quosque tandem"*. Editorial Pamiela, Pamplona, 1993

18. Seguí, Javier. "*Oscuridad y sombra*". Instituto Juan de Herrera, 2003
19. Turrell, James. "*James Turrell. The other horizon*". Atje Cantz Verlag, 1983
20. Turrell, James. "*Turrell*". Fundación La Caixa, 1992
21. Turrell, James. "*James Turrell*". Cont. Art Center Mito 1995.1999
22. Turrell, James. "*Kijkduin*". Stroom, 1996
23. Turrell, James. "*House of light*". Gendaikikakushitsu, Tokyo, 2000

4. Dalí – Pérez Piñero y la arquitectura de cristal

(01-08-04)

Hay un video inédito en que Dalí habla con Carlos de Miguel del desaparecido Pé Piñero.

En el documento, Dalí está muy afectado por la muerte en accidente del jo arquitecto, que le ha impresionado profundamente con su vitalidad y sus propuestas cúpulas y estructuras desplegables. Ha trabajo con él en la erección del Museo Figueras, conoce sus propuestas y las admira con sinceridad.

En su monólogo, Dalí hace un panegírico de Pérez Piñero señalando sus méritos y singularidad creativa para pedir a todos los responsables de la edificación del país c intenten construir el proyecto de "cúpula erizada" que el malogrado arquitecto (cor colaboración de F. Candela) ha redactado para el Concurso del Velódromo de Ano de San Sebastián. El proyecto había sido descalificado por no cumplir la condición de presentado por una empresa constructora.

Para Dalí esa cúpula con escamas sueltas es un arquetipo inefable que noso entendemos heredero del sueño experimental de la arquitectura del cristal e imag mecanicista del erizo de mar con el que Dalí se coronó para ser retratado por Buñel 1929.

En las sucesivas revisiones del documento filmado, quedamos persuadidos de la dire inclusión por parte de Dalí de las cúpulas de Pérez Piñero en la atmósfera utópica de arquitecturas de cristal.

Dice Dalí, en un momento de su alocución, que "recordando a Eugenio d´Ors que de que las arquitecturas de Palladio (cuando se miran sucesivamente desde todos los lad acaban transformándose, como el diamante, en luz, como las cubiertas erizadas Piñero se sintetizan en *una gloria de la luz*".

Más adelante dice: "Piñero había regalado a mi esposa Gala una pequeña cúpula q vamos a instalar en un terreno de Ampuria Brava. Para demostrar lo maravilloso q seria... todo el Golfo de Rosas rodeado de esas cúpulas transparentes que serían co erizos de mar neoplatónicos. En vez de esas horribles construcciones que parecen ca de zapatos de cemento y que van a destrozar nuestra geología. Sería maravilloso todo brillar lleno de luz como diamantes. Hagamos un compromiso: diamantes=erizos mar."

No hay duda. Dalí parece estar hablando de los dibujos alpinos de Bruno Taut pero c cúpulas de Piñero y situadas en la Costa Brava; y aduciendo argumentos que poden encontrar en los escritos de Scheerbart ("La arquitectura de cristal") o del propio B. Ta ("Arquitectura alpina", 1919 y "El mundo arquitecturado", 1920).

Repasando la iconografía de los visionarios alemanes del principios del siglo XX y la ob pictórica de Dalí, también se descubren afinidades intensas. Por ejemplo, en "La últin cena", cuadro de 1955, se presenta la sagrada escena en el interior de un lugar cubie por vidrios transparentes montados en un icosaedro leonardesco (uno de los cuerp platónicos que sirvió para ilustrar "La Divina proporción" de Lucca Pacioli). Y en "Santiago de Compostela", de 1957, se presenta un apóstol ecuestre, flotante y vi desde abajo, cubierto por una arquería gótica transparente, sin plemento. Cualquiera estas obras se puede entender precedida por propuestas arquitectónicas expresionis dibujadas como "El espacio que se abre" de Bruno Taut (1920), "La Casa Floreciente" Max Taut (1921), o "La ciudad caleidoscopio" de Uriel Birnbaum (1922).

*

Dalí esta fascinado desde 1966 por P. Piñero, entre otras cosas, porque lo ve como artífice que puede hacer realidad el sueño confuso de la arquitectura de vidrio que vincula con la antigua imagen-fuerza de la ciudad celestial del Apocalipsis, que br

porque se deja atravesar por la luz. El artículo de R. Haag Bletter "The interpretation of glass dream" (vol. XL, Marzo 198, Journal of Arquithectural Historians) desarrolla con precisión este radical imaginario.
No sabemos con certeza si fue Dalí el que vinculó las cúpulas de Piñero con la raíz imaginal de lo cristalino-luminoso, o si fue Piñero el que indujo en Dalí la intensa visión de las ciudades de cristal. En cualquier caso, ambos personajes acabaron unidos por la potencia de una imagen generica que condensa, según su Worringer ("Abstracción e Einfulung") la belleza abstracta de lo inorgánico.

*

La arquitectura, como todas las artes, se desarrolla conmovida (estimulada) por cierta imágenes que provocan intensas energías productivas. Los psicólogos sociales las llaman ideas-fuerza para indicar su naturaleza temática imaginal y su potencialidad como desencadenantes colectivos de la acción realizadora.
La arquitectura de cristal es una auténtica imagen fuerza en la génesis de la fantasía desencadenante arquitectónica, como lo son, la regla de San Benito y la Torre de Babel.

5. Formar

Carta a Conchita

(20-08-04)

Querida amiga:

Hablando contigo estoy empezando a ver que la mayor parte de las dificultades pc comunicarnos respecto a la arquitectura y su proyecto está en la blandura de much de las palabras que empleamos, que han llegado a ser usadas con multitudes acepciones semánticas acuñadas en la confusa retórica de los escritos que manejam Es como si el lenguaje común (la doxa, la opinión) arrastrara los significados a su pur más ambiguo (borroso) para, con su insignificancia, hacerlos más democráticos.

Repasando nuestros encuentros, he aislado varios términos que según se entiend pueden dificultar o facilitar la exactitud (rigor) de nuestras argumentaciones respecto a arquitectura y su correlativa acción proyectiva.

El primer de ellos es "forma" que, según se entienda, puede llegar a diferencia nítidamente de otros que a veces sinonimizan con él, como imagen, figura, presenc cuerpo, etc. El otro es el "hacer" que como denominación genérica tiene diferen entendimientos según los paradigmas antropológicos que se empleen. Esto pc también con el término percepción. Y con espacio. Y con idea. Y, como no, con entendimiento socio-productivo-artístico de la arquitectura. Todas estas nocior convencionalizadas en tópicos vinculados a mitos (pre o post modernos) llevan enfoques pedagógicos de la arquitectura que llegan a ser disparatados en algun circunstancias.

A continuación iré desarrollando cada uno de los términos, sin privilegiar a ninguno, en orden que me vaya imponiendo la urgencia dialogica de su pertenencia académica.

Te envío lo que he recogido hasta ahora.

Forma

Entendemos la palabra "forma" vinculada a la acción designada por el verbo "forma Diremos que forma quiere decir para nosotros "formado", realizado, producic generado. Lo formado es lo que ha alcanzado forma mediante algún proceso transformación aplicado sobre algo transformable (la materia). Forma será lo que como es en cuanto que en algún otro momento ha sido de algún otro modo.

La forma es la apariencia de cada cosa, entendida como estadio final (actual) de proceso que la ha hecho (conformado). Si frente a cualquier objeto (objetivació desatendemos a su proceso de formación y nos remitimos a su mera apariencia, estaremos frente a una forma sino a una entidad sin historia (sin profundidad) que exhil unas características experimentales que ya no podemos llamar forma y que designam por su experiencialidad: figura, imagen, textura, corporeidad, aspecto, etc.

La forma de la naturaleza es la misma naturaleza devenida en la apariencia q presenta en un momento. La forma plástica es la obra terminada en cuanto q organización alcanza en su ejecución. La forma arquitectónica es la edificaci construida entendida como producto industrial que es la representación materializa de un modelo configural que también ha sido formado (el proyecto arquitectónico). edificio es una forma construida a partir de un proyecto, que es una forma dibuja como prefiguración de su posterior representación edificada.

Acción (El olvido y la memoria), la percepción de la arquitectura. Espacio.

6. Espacio

(01-10-04)

En el Ferrater Mora.
Einstein decía "Para saber algo sobre los métodos usados por los físicos teóricos hay c atenerse al siguiente principio: "no prestar atención a lo que dicen, sino a lo que hace
Leibniz: el espacio no es un absoluto, no es una substancia, no es un accidente substancias, sino una relación. Como relación el espacio es un orden, el orden de fenómenos coexistentes.
El espacio es un orden de existencia de las cosas en su simultaneidad.
Kant: forma a priori de la sensibilidad. El espacio es la condición de posibilidad de fenómenos, una representación a priori (condición de la exterioridad; condición de experiencia).
Berkeley: el espacio es irrepresentable sin cuerpos.
Hume: el espacio es el orden sucesivo dado por el habito. Allí donde se aloja el habito.
Hegel: el espacio es la exterioridad de la idea (un movimiento de su desarrollo). espacio es el ser fuera de si de la naturaleza.
Bergson: el espacio es el resultado de una detención como la inversión de un movimier originario.
Heidegger: el espacio es el lugar donde se encuentran los entes. El espacio de los en es el lugar donde se encuentran (y donde se mueven) cuando se puede decir que e: entes son entendidos.
El des-alejamiento, y la dirección (orientación) constituye caracteres de la espacialidac
El espacio está en el mundo por cuanto es el ser en el mundo de la Existencia el q manifiesta el espacio.
La teoría de la relatividad no tiene que ver con ninguna imagen intuitiva donde espacio y el tiempo estén fundidos.
1ª postura idealista: El espacio está en el sujeto
2ª postura realista: el espacio está en el mundo.
3ª postura: el espacio está en el mundo porque el ser en el mundo de la existencia de "franco" el espacio, (lo produce?).
La orientación subjetiva (psicológica) del espacio. Vacío como libertad de movimient Vacío como falta de iniciativa (abulia mental). Lugar como entorno fijo diferenciat (Raum) con vacíos que permiten el momento (desplazamiento). Ambiente como entor lleno de cosas. La orientación física objetiva (matemática). Espacio, anillo, cuerpo, e Conjunto aislable operativamente determinado (elementos y relaciones).
En arquitectura, espacio como forma, espacio producido (elementos y relaciones en tiempo de la génesis). [ver Lefebvre]

Resumen de entendimientos del espacio
1. Espacio como continente absoluto.
2. Espacio como sustancia de la que están hechas las realidades físicas.
3. Espacio como sistema de relaciones.
El espacio psicológico es una forma de estar en el espacio físico. El modo en que organismo vive el espacio físico. El modo en que lo constituye haciendo y predicanc fabricando el *self* que determina la objetivación de los obstáculos de las situaciones.

*

"En el espacio abstracto, creado por el poder neocapitalista y las sociedac postindustriales, se instalan y se anclan las clases medias, neutras, porque están situac social y políticamente entre dos polos: burguesía y clase obrera".

"Ese espacio no es expresión de esas clases, sino el espacio que a esas clases les asign

las grandes estrategias. En él esas clases encuentran lo que buscan y buscan lo que encuentran: un espejo de su realidad, representaciones tranquilizantes, la imagen de un mundo social, donde ellos tienen un lugar etiquetado y asegurado. Sin embargo en ese espacio son manipuladas por medio de sus aspiraciones inciertas y sus necesidades demasiado marcadas".

"En el espacio abstracto donde se despliegan las estrategias, se desarrollan también los debates de la mimesis: la moda, el deporte, el arte, la publicidad y la sexualidad transpuesta en ideología.". (Lefebvre, H. *La production de l´espace*)

*

Vivimos con intensidad el espacio abstracto de Lefebvre, vacuo pero estable, polimorfo y multifocal, difuso y cruel, racional y mágico, ilusorio. Espacio del poder (Miguel y su amigo Antonio son también conscientes de este ambiente). Somos productos de la medida, de la mediación, del intercambio. Y sus victimas. Convencidos sin firmeza de nuestro papel, de nuestro destino incierto y bullicioso, de esclavos de lujo.

Ser clase media radicalizada supone, produce, la desnaturalización de las ideologías de clase. Si las ideologías de clase son sistemas de inadvertencia o advertencias estructuradas justificativamente, en el seno del espacio abstracto de las actuales clases medias, aquí los rasgos de inadvertencia y justificación se maximizan. Las clases medias urbanas exhiben sus respectivas ideologías de forma degradada, abstracta, como instrumentos de intercambio y legitimación de su seguridad de clase media, pero sin convicción, pues la realidad de la medialidad (mediocridad) es más fuerte que la aspiración de conservación o revolución.

7. Diálogo sobre la comprensión de la ciudad
(02-10-2004)

Me planteo este escrito como un diálogo con un amigo, a propósito de un trabajo s que acompaña y enmarca un ejercicio de curso realizado en su ciudad con sus alum Creo entender claramente el propósito formativo en la comprensión de la ciudad ayuda de la experiencia del dibujar que hay detrás del planteamiento de mi cole También acojo con interés su honestidad en mantener un enfoque referencial pec que permite justificar el ejercicio propuesto. Pero no puedo evitar memorar referen posteriores a las mencionadas explícita e implícitamente en el trabajo que conforma hoy modelos referenciales distintos dentro de las mismas preocupaciones pedagógic formativas. Veamos.

Según las últimas reflexiones provenientes de la psicología cognitiva, percibir es función muy compleja que, apoyada por los sentidos aferentes (la vista, el oído, el ta etc.), se organiza en base a la experiencia esquematizada por la acción y c categorización general soportada por el lenguaje. Varela ("Conocer", Gedisa, 2(subraya que no se "ve" con los ojos propiamente cuando recuerda que el área cort donde se concentra la visión es estimulada solo en un 20% (porcentaje muy peque por la actividad neuronal desencadenada en la retina. Indica que descubrir que el de la estimulación perceptiva visual procede de regiones cerebrales internas, ajenas visión, debería llevar a entender la percepción en general como resultado de interacción (enacción) espontánea de la totalidad orgánica (cerebral) que alcanzo ocasiones situaciones relativamente estables. Desde esta observación algún otro a (Bruner) ha llegado a decir que se ve, sobre todo, con palabras, con relatos, al conside el lenguaje y la categorización conceptual como el único marco capaz de determina reconocimiento. Distinguimos como percepción visual lo que pasa por nuestros porque condensamos las sensaciones en esquemas relatables, conceptuab manejables, útiles. Nadie puede ver algo que no esté relacionado con lo que ya sab es de su interés.

Por esto mirar la ciudad es un ejercicio relativamente vago hasta que la ciudad pue ser significada y narrada, que es lo mismo que decir percibida. Bourdieu ("La distinci Madrid, Taurus, 1979), indicó en alguna ocasión que la arquitectura y la ciudad invisibles para el ciudadano medio o, dicho de otra manera, que la ciudad, como arquitectura, solo son visibles parcialmente en razón a la significación utilitaria referenciación cotidiana) que se va pegando a los ámbitos aislables del conte general.

Monetti ("Atlas de la novela europea 1800-1900", Trama, 2001) señala que la nov evoluciona en la misma medida en que se consigue narrar el medio en que se hab Indica que la novela nace como forma simbólica del estado-nación cuando se log contar las luchas internas que lo constituyen. Y como forma simbólica de la socied industrial (XIX) cuando se llega a relatar la configuración de las ciudades como sister de lugares vinculados con los estatutos sociales de sus habitantes. La tesis de Monet muy fuerte y decisiva: la ciudad se vive con la ayuda de los esquemas capaces soportar historias albergadas. Lo fundamental de una ciudad es su entidad como siste de lugares donde han ocurrido historias y donde se pueden alojar otras histo (narraciones)

La ciudad es entendida hoy por muchos como un crisol de relatos, como un conjunto fondos (decorados) donde se han desarrollado y se desarrollan acciones sociales que pueden contar. También la arquitectura es un fondo de figuras narrativas. Entendido la ciudad (y la arquitectura) en ellas solo serán percibibles las partes de las que se pu hablar y en la medida en que den que hablar. El resto permanecerá invisible.

Enseñar a mirar la ciudad es proporcionar ficciones que permitan pegar historias a

figuras que se utilizan con la narración.
Dibujar la ciudad da que hablar y por eso enseña a ver.

Otro tema. Narrar supone discriminar, aislar un conjunto de acontecimientos, que son los que van a ser relatados, del contexto de los demás actos y situaciones que forman "lo" mundano. Narrar, como entender el entorno, supone diferenciar de un fondo genérico la figura de lo discernible en tanto que narrable. Este acontecer psíquico dinámico es el que descubre la psico-sociología de la Gestalt como fundamento generalizable de todas las actividades humanas significativas. Norberg-Schulz ("Genius Loci", Electa Edith ice, Milano, 1979) define el paisaje como unidad delimitada destacada como parte significativa del fondo general del entorno englobante. Para éste y otros autores un paisaje es un trozo del panorama visual que se diferencia del resto que lo contiene. Benson ("The cultural psychology of self", London, Routledge, 2001) sostiene que la mismidad (el *self*) se organiza cuando el sujeto se diferencia de los objetos, que es tanto como decir que el sujeto es el resultado predicativo del trato con grupos de eventos experienciales diferenciados, que toman la forma de objetos cuando son modificados y/o nombrados por alguien que, al modificar y nombrar, se constituye como sujeto.
Parece que ésta es una explicación plausible para la psicología cognitiva que entiende la percepción y el conocimiento como resultados globales, transitoriamente estables, de un proceso continuo de actividad incesante del organismo (actividad corporal y neuronal) mediado por el habla y la memoria y que no puede por más que discriminar. Solo se pueden percibir o entender configuraciones parciales de cosas y eventos que se destacan de un fondo contextual en la medida en que ese "destacarse" hace entendible la configuración parcial que lo provoca como objetivación que tiene lugar relativamente al sujeto, desplegando así su carácter apriorístico espacial y contingente.
Solo vemos o grafiamos trozos de entre el barullo indiferenciado que es lo mundano que nos rodea. Cuando sacamos alumnos a dibujar la ciudad intentamos hacer visible un pedazo (aspecto) de ella señalándolo con palabras. Luego, el propio dibujo opera como narración (gráfica) que funde el entendimiento de lo en vías de ser dibujado como configuración aislable. Cualquier alumno, así, aprende a discretizar y significar el confuso ambiente que alcanzará la categoría de objeto analizable con el tiempo, cuando aparezca la arquitectura como constructo narrativo (incluso conceptual) perfectamente discernible con palabras.

Reconocer es encontrar algo que cabe en una narración consabida. Por eso Lynch y otros subrayan como elementos de la ciudad las configuraciones que, por analogía, se repiten en todas las situaciones vitales (sendas, hitos, nodos, bordes y barrios) y que Careri ("Walkscapes", Barcelona, Gustavo Gili 2002) señala como soportes significativos de la errancia, directamente vinculables con el desplazamiento humano, en la medida en que se habla de él en cualquier lenguaje. Reconocer elementos es encontrar figuras que se ajustan a descripciones (o experiencias) pre-existentes y bien significadas.

Otra cosa. Por espacio se puede indicar varias significaciones, aunque no todas ellas son precisas para las necesidades argumentativas en la arquitectura y su enseñanza. Según Ferrater Mora, la noción de espacio se ha entendido en tres sentidos radicales desde tres posiciones diferenciadas. Desde la psicología, el espacio se entiende como vacío, como continente de los aconteceres, como amplitud que permite el movimiento entre obstáculos. Desde las ciencias físico-matemáticas se ha entendido como contenedor absoluto (Newton), como sustancia de la que se hacen las realidades y como sistema de relaciones (Leibniz). Hoy prevalece el entendimiento del espacio como entidad formada por una serie de elementos y sus relaciones operativas.
Desde la filosofía, el espacio se ha entendido de las maneras anteriores y, además, como emanación de la existencia que produce un a priori indispensable del conocimiento; la propia condición de su posibilidad. Para nuestra angulación arquitectónica proyectiva y

comprensiva nos interesa una concepción del espacio insustancial como experie psicológica de la amplitud y como sistema de objetos relacionados por su fo entendiendo por forma la objetividad material en tanto que resultado de una forma de un proceso de producción. Este es el punto de vista que sostiene Lefebvre production de l'espace", Paris, Antrophos, 1974) para el que el espacio urban arquitectónico) es el producto (forma) de la gestión social organizativa del medic razón a diferentes intereses históricos (de control, de accesibilidad, de clasificaciór funciones de costos, etc.). Espacio como conjunto de elementos relacionados entre s causa de las utilidades que se buscaron y se buscan en su emplazamiento relativo sentido simbólico colectivo y en oportunidad tecnológica. Lefebvre entiende el esp artificial humano como un sistema formado (realizado poco a poco) que solo comprensible cuando se conoce el relato histórico que soporta su producción. Esp como lugar significado por su génesis. Esta visión no es obvia en la experiencia d ciudad hasta que se anexan a los edificios y al medio en que aparecen las explicacio históricas que narran sus causaciones interesadas.

Todo aprendizaje comprensivo y propositivo está cercado por la narración sin la qu difícil pensar que puedan sostenerse los hábitos profesionales arquitectónicos, que organizan articulados con los esquemas relativamente automatizados de comprensio propuesta de modificación de los lugares sociales. La vista ya no es el órgano privilegi que funda la veracidad (la fiabilidad), sino el órgano subordinado (de control) que erige y articula con la experiencia del hacer asociada a los relatos que narran com hizo lo que se hizo en el seno del habla de las sociedades.

8. Invariantes
(21-10-04)

Los invariantes (castizos o no), para los matemáticos, son las entidades que se mantienen idénticas cuando se producen cambios operativos (transformaciones). Al tomar el término en este sentido Chueca desvela que hay figuraciones arquitectónicas que se descubren inalteradas en distintos edificios, considerando que justamente la construcción es una especie de transformación a la que se someten ciertos elementos fijos para conformar el objeto edificada. El invariante de Chueca (castizo o no) es una metáfora imprecisa para señalar que la figura geométrica (directiva y reguladora) de específicos planteamientos parciales arquitectónicos, se repite. Más que algo que no se altera, el invariante de Chueca es una pauta que se repite, un modelo parcial que se ha hecho cotidiano (o común) en el proyecto y la ejecución de la arquitectura. Una pauta y una figura en el hacer que forma la forma, el oficio, que es la rutina que produce artefactos.

9. Lo arquitectónico

(28-10-04)

Hace algún tiempo que ya no me interesa la arquitectura como profesión. Me abrur me angustia el papel de arquitecto que sabe que la edificación es un derecho c gente (de los usuarios), un negocio de los promotores y una profesión artística del proyecta e intenta controlar la construcción de lo proyectado. Además, como prof universitario y como ciudadano involucrado en la cultura colectiva, asisto c desaparición objetiva de la arquitectura que se sume sin remedio en la invisibili producida por la perdida de su significación.

Desde hace tiempo creo saber que la edificación es una facultad/necesi antropológica (existenciaria) de la que emana la arquitectura (el arte de edificar), es una acotación experiencial elitista que solo adquiere consistencia cuando se tie palabras y argumentos compartidos (narraciones) para poderla percibir formando p de las construcciones.

También hace tiempo que constato que si alguna vez ha habido relatos contened de la entidad de la arquitectura, hoy esos soportes de la percepción se han debilit hasta el punto de estar a punto de desaparecer incluso de los foros más interesados. en las escuelas de arquitectura no hay discursos compartibles. Los arquitectos estrellc se saben comunicar entre ellos coherentemente; de hecho no hacen el mínimo esfu por comunicarse. Nadie sabe juzgar los edificios faraónicos-emblemáticos y tamp nadie sabe qué decir respecto a la arquitectura medial del 99% de la edificac universal. La arquitectura se invisibiliza. Todos los edificios son "no lugares". Ya nadie ll a percibir ningún ámbito artificial envolvente. Solo quedan las rarezas espectaculares no se ven por ellas mismas sino por su diferenciación contra la masa confusa, borrosa los demás edificios inclasificables, invalorables, imponderables, que bo progresivamente la entidad del medio artificial.

Hoy sólo hay un discurso significativo aunque no puede vincularse bien (claramente) ciertos edificios: el de la sostenibilidad, que trata de una eticidad anticonsumist ecológica al margen del aspecto presencial de los artificios arquitectónicos.

Marion Z. Bradley en las "Brumas de Avalon" relata la saga del Rey Arturo en cl perceptiva, ya que en el mismo lugar de Bretaña (en Avalon), las gentes podían (experimentar) dos mundos diferentes, uno arcaico y mágico y otro objetivo y cristic según la sensibilidad activada o reprimida por sus creencias. Su novela relata com vitalidad del modo de ser objetivo-cristiano, en ascenso social, hace desaparecer p a poco en la bruma de la insignificancia (en la invisibilidad) el modo de vida arcaico.

Creo que la arquitectura (arcaica arquitectura) ha desaparecido perdida en las bru que emanan de una visión del mundo enturbiada por la violencia del llam pensamiento único capitalista y la universalizada virtualización de la insoporto realidad.

Hablar de arquitectura es vergonzoso porque solo es visible (tratable) la arquitec fotografiada usada como propaganda de los grupos de presión y del marketing.

En esta situación solo me interesa de la arquitectura las tareas que me resu placenteras cuales son: la radicalización proyectiva, el enfoque teórico a partir de reflexión critica extrema y la adecuación educativa de lo arquitectónico existencial.

Hablo de la arquitectura en su generalidad, como parte de los edificios y co fundamento de la ciudad, aunque admito que la ciudad tiene, al menos, su inevito pertinencia como contenedor de todos los relatos novelables de la sociedad indus

desde el siglo XIX.

Me ha impresionado mucho darme cuenta de que lo arquitectónico es una componente bio-antropológica vinculada a la constitución psicológica de la mismidad (el *self* anglosajón) que supone la constitución narrativa de la relación con el mundo como condición de posibilidad de la subjetividad[1]. También me ha conmovido la indicación que hace de la melancolía (enfermedad burguesa por antonomasia) el recipiente del sufrimiento gozoso y de la iniciativa artística.[2]

Creo que es tiempo de reenfocar la consideración teórica de la arquitectura y la consecuente pedagogía del oficio de arquitecto que habría de dejar de guiarse por la ideología de la aproximación a los genios mediáticos a la moda y reorientarse a la edificación sostenible sin pretender mantener vivo el cadáver obsoleto de la visibilidad arquitectónica. Esto también debería de llevar a buscar y proponer nuevos criterios (negativos sobre todo) de estilo basados en la invisibilidad inevitable de los edificios.

[1] Benson, Ciarán. *The Cultural Psychology of Self: Place, Morality and Art in Human Worlds*. Londres: Routledge, 2001.

[2] Bürger, C. y Bürger, P. La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot, Tres Cantos: Akal, 2001.

10. 30 años de docencia

(29-10-05)

Tengo la sensación de que casi nadie sabe cabalmente que se ha intentado pers
en la docencia del dibujo en la E.T.S.A.M. en los últimos treinta años. Es más que
sensación. Creo que, salvo alguno de mis colaboradores y un montón de alumno
resto de las gentes que se han relacionado con esta docencia han entendido po
nada, aunque hayan asistido al espectáculo académico asociado a mu
pedagogía. Los alumnos a los que me refiero quizás todavía no puedan explicar lo
experimentaron en su momento y creo que algunos profesores solo han llegac
experimentar una confusa agitación que nunca alteró sus hábitos reflexiones y grá
adquiridos cuando estudiantes.

Estos días he constatado algo de lo anterior leyendo unos cuantos trabajos (al m
cinco) en los que aparecemos citados mis artículos y yo en contextos en que las
textuales se alejan radicalmente del sentido que tenían como frases o párr
encajados en los escritos en que aparecen. Por esto me veo en la obligación ingrc
aburrida de tener que asumir el incierto papel del que se autoexplica para restituir, h
donde sea posible, el sentido perdido de sus propias producciones.

Acometeré este ejercicio con la distancia autocrítica que pueda, tratando de inve
un otro que mire la otredad con un radical escepticismo irónico.

11. Traído de Chile

Notas del curso de doctorado dictado en noviembre de 2004
(20-01-2005)

1
Mis temas son el proyectar, el dibujar y el proyectar arquitectura dibujando. Y mi empeño hablar con propiedad de estas acciones, referenciandolas desde los saberes oportunos y denunciando las mistificaciones con que se trata en las escuelas de Arquitectura.
Sé lo que quiero decir pero no sé como hacerlo sin la ayuda de un dialogo que nos enseñe a construir una situación común arquitectónicamente interesante.

2
A lo largo del tiempo creo haber logrado reunir un buen número de fragmentos argumentales que, sin poderse constituir en un sistema epistemicamente homogéneo, al menos no son contradictorios respecto a las evocaciones imaginales que provocan. Incluso más, muchos de los argumentos que he ido conquistando se refuerzan entre si, aunque las distancias metódicas de sus modos de producción sean insalvables.

3
En este momento y circunstancia lo que quiero decir podría epigrafiarlo y ordenarlo según un orden critico emergente de mis encuentros (mejor, desencuentros) con doctorandos españoles y extranjeros. El programa de este desarrollo hipotético podría ser:

1. El hacer y el hablar de arquitectura.
2. El conflicto de la enseñanza universitaria del oficio de arquitecto.
3. Paradigmas mistificados comunes.
4. Núcleos de nociones cuyo uso ha de ser revisado críticamente: Formar. Hacer. Tantear. Construir. Proyectar. Narrar. Anticipar. Percibir.
5. Enfoques radicales frente al discurso común de las escuelas de Arquitectura:
   - la envolvencia ciega.
   - las cáscaras, el espacio y el tiempo.
   - la extrañeza: lo arquitectónico.
   - el grado cero de la arquitectura.
   - otra arquitectura.

4
Estamos hartos de forma, llenos de sus apariencias. Pero somos ajenos a ella porque nos horroriza la inminencia temporal de lo ético. Nos domina lo visual que reduce el intersticio activo del arte (su espesor productivo) a nada. Nos resistimos a experimentar la ceguera que nos instala en la tranquilidad de lo próximo que es el lugar del ritual del hacer.

5
Defenderse de la arquitectura es mirar los edificios, porque al mirar se rompe la envolvencia de lo arquitectónico. Mirar distancia y trasforma en exterior todo lo que alcanza la mirada. La envolvencia no se mira, se siente, se escucha. Porque la envolvencia es una resonancia que transforma en interior su evidencia vacía.

6
Los discursos rompedores (universitarios) conmueven cuando se escuchan, pero no se pueden recordar.
Suelen ser discursos contradictorios y escépticos, desesperados, que solo se pueden entender a medias. Discursos también apasionados que desde fura parecen increíbles, aunque seduzcan.
Un discurso radicalizado, apasionado y seductor, no es fácil de ubicar, porque desestabiliza la doxa y reclama un esfuerzo extemporáneo de reacomodo.

7
Cuando se habla de lo hecho frente a un trabajo recién concluido, se vive con intensidad la perspicacia conmovedora de lo que se dice, pero se pasa por encima de la capacidad heurística potencial de lo dicho en el decir.

8
Como en todas partes, la gente pasa de los argumentos que les pueden complicar la vida. Se hacen los tontos, como si no se hablara por ellos.

9
Alguien me dice el ultimo día: me has movido todos los centros. Tu has hablado y yo no he opuesto resis a lo que decías y lo que decías me violentaba. Ahora mismo no puedo recordar los pormenores turbación, aunque sé que se han conmocionado muchas de mis convicciones largamente asumidas.

10
Yo decía: no busques explicaciones a lo que haces. No te creas que lo que tienes que anticipar para cr lo que van a pensar los otros cuando tu obra se independice de ti.

11
Cuando alguien valora algo, expresa el deseo de que su valor sea constituyente de lo real (de la verdad).

12
La bienal de Arquitectura Chilena mostraba una gran colección de arquitectura correcta, "conocida" y l Era arquitectura-mercancía de consumo global. Ingeniosas aplicaciones de formulas de diseño para re edificios corrientes. Tediosa colección. Ni en la Bienal ni en la Escuela había nada "perentorio", peligr diferente, como si todos supieran que la corrección es el paradigma. Eché en falta alguna propuest rompiera el aburrimiento de lo rutinario, de lo *dejá vu*.
Es posible que ya no se pueda hacer nada por la arquitectura.

13
Cenábamos con Fernán M., J. Miguel Varas, Volodia y otros. Volodia sostenía que hay grandes escritore escriben mal y otros que no escriben mal siendo escritores mediocres. Varas mostró su perplejidad y Vo persistió diciendo que para ser buen escritor hay que tener "ideas" (impulsos) literarios potentes, aunque no se armen con eficacia. Varas aceptó el argumento. Quedó en el aire si se puede ser un eficaz const de relatos sin "ideas literarias" o si esos impulsos desencadenantes son posibles sin una buena compet lingüística.

12. Cualquier forma puede convertirse en arquitectura

(20-01-05)

"Una vez que la arbitrariedad generó una arquitectura, todo el interés de quienes construyen a su amparo es hacerse perdonar por aquel desliz: buena parte de la historia de la arquitectura (del relato histórico vinculado a la arquitectura) puede ser entendida como el denodado esfuerzo que los arquitectos hacen para que se olvide aquel pecado original que la arbitrariedad implica. La arbitrariedad reclama el olvido y toda teoría de arquitectura pretende justificar la forma desde la racionalidad". (R. Moneo. El País, 17 de enero de 2005).

Cualquier forma...

Habría que decir mejor que cualquier configuración física, cualquier objeto material (volumétrico o plano), vivido y entendido como presencia material estable (y prescindiendo de su "formatividad", de su sentido formal), puede significarse como figura envolvente capaz de acoger (producida constructivamente a la escala adecuada) actividades sociales diversas. Cualquier cosa (natural o artificial) puede apreciarse desde el realismo intelectual, como exterior o interior de una configuración que convenientemente resuelta en objeto edificable, puede albergar programas tipificados. Este fue el fundamento de diversos métodos proyectivos nacidos del llamado constructivismo ruso, y es la base de multitud de pedagogías del proyecto arquitectónico practicadas aquí y allá. Claro, todo lo envolvente es arquitectónico, y cualquier recipiente contenedor ambiental es capaz de resolver todas las actividades socializadas que quepan dentro de sus dimensiones y sean favorecidas por las condiciones ambientales (de confort) idóneas compatibles con el contenedor. La afirmación de Moneo de la cabecera de esta reflexión es incontestable si sustituirnos "forma" (que nosotros entendemos como presencia entendida en su génesis) por configuración física. Seria algo así como lo que le queda a una forma cuando no se tiene en cuenta cómo y para qué ha sido formada.

El imaginario figural es así, capaz de significar cualquier cosa como apariencia virtual matizada de cualquier otra, es decir, como modelo a otra escala y con otro material, de cualquier otra, con tal de que esa sustitución no sea contraria a la significatividad del objeto que se busca determinar.

La naturaleza de lo arquitectónico de la arquitectura es muy fácil de cumplir por cualquier imagen desde el realismo intelectual con tal que permita envolver o recubrir, ya que la esencia de lo arquitectónico parece estar en "el acogimiento que hace resonar la mismidad" (el estar ahí).

*

El discurso acotado en el artículo del País es patético. Veamos por qué. Se dice: "una vez que la arbitrariedad generó una arquitectura", como si se pudiera generar algo (artístico y/o teórico) sin arbitrariedad. Quizás lo dice para señalar que la sociedad exige al arquitecto un producto sin veleidades conjetúrales y colocar en este supuesto el énfasis de su alocución.

Parémonos aquí. Si, como dicen todos los poetas, en especial Válery y Blanchot, y Lobo Antunes, la arbitrariedad es inevitable en todo acto creativo, que siempre es un proceder sin control del pensamiento, el hecho de que en algún momento se genere una arquitectura arbitraria quiere decir que alguna vez algún arquitecto se hizo consciente del componente arbitrario inevitable de sus actos proyectivos y, en vez de eliminarlo, lo proclamó. No se sabe bien a quien se puede referir.

Más adelante indica que esta toma de conciencia productiva ha generado e arquitectos una conciencia de culpabilidad originaria que lleva a reprimir el recuerc su proceder culposo (arbitrario) y buscar discursos que presenten su trabajo form como consecuencia de una racionalidad lógica inalcanzable y falsa, pero consola Viene a decir que los arquitectos mienten cuando explican su trabajo y cu reflexionan teóricamente sobre su oficio porque no soportan la conciencia azar banal de lo que hacen cuando proyectan, que, además, se convierte en sis habitual para la búsqueda de originalidad.

En el discurso se dice que los arquitectos, una vez que han sido concientes de lo arbi de sus hallazgos en su proceder profesional, siempre inmerso en operaciones imagir confusas apoyadas en toda clase de conjeturas analógicas, rechazan la narración propio proceder sustituyéndola por explicaciones justificativas de la idoneidad lógic sus propuestas. Se viene a decir que los arquitectos ocultan cómo hacen lo que hc aunque, una vez alcanzada y admitida la potencia de la arbitrariedad, todos bu procedimientos proyectivos basados en su implementación. Uno de esos procedimie quizás el más abierto y rico, se basa en entender cualquier configuración material c modelo virtual de un posible edificio en ciernes.

13. La claridad

(24-01-05)

El extrañamiento del cuerpo, que se produce en la fatiga, en las aujetas, en el tocar al otro, en el masoquismo, y que se vive como desplazamiento de la mismidad respeto del cuerpo ejecutor de actos y contenedor de sensaciones, se contrapone a la unidad que produce la penetración sexual que supone una concentración extravagante pero inequívoca de la mismidad en el miembro en tanto que apéndice corpóreo.
Claridad. No luz, no brillo. Claridad es la palabra que señala, y a la vez aplasta, las situaciones estáticas en las que el extrañamiento se expande en calma transmutado en envolvencia que se intensifica.

14. Lo artístico. La belleza

Valencia (Dan Flavin) mayo 2004

(21-02-05)

Lo artístico es lo que no se puede disolver en el uso cotidiano. Lo que se resiste a un uso inadvertido.
Lo que plantea una parada.
Considerar algo como una tomadura de pelo es indicar una dificultad en la asunción de la entidad (responsabilizada) de algo.
Bello es lo que desespera. (Paul Valéry).

15. Experiencia

(21-02-05)

A partir de E. Nicol ("Psicología de las situaciones vitales", FCE, 1941);
J. Dewey "Art as experience", New York, 1934.

Experiencia: Advenimiento. Efecto de experimentar. Tratar. Probar prácticamente la propiedad o virtud de una cosa. Notar, echar de ver en si una cosa. Tener sensaciones. Modificar las cosas.
Advertir (Tomar conciencia en el trato). Intervenir estando involucrado.
En el centro de la experiencia se deshace la barrera entre interior y exterior. La experiencia es una fusión (Dewey).

16. El papel del profesor

(16-05-04)

En Granada había un profesor de dibujo que se extrañaba de los apasionados de acerca de la enseñanza del dibujar y el proyectar. No le parecía bien que hu distintas actitudes frente al componente artístico del dibujar. Se extrañaba manifestaba con vigor. —*Yo no tengo ningún protagonismo. Me molestan los profe estrella*. A los demás, a nosotros, nos extrañaba él: —*Yo soy una pieza del engranc la enseñanza y me ajusto a mi papel. No hago más que mi papel... No t preocupaciones... solo hago lo que tengo que hacer...*

Aquí, nos quedamos estupefactos. Él era un iluminado o un Mesías, o un gilipollas. Al le preguntó: ¿Quién ha escrito vuestro guión? ¿Me lo puedes presentar? ¿O te hc revelado en sueños?

Tener un papel fijo en el cambiante teatro del mundo, quizá, sea una estúpida ilusi una determinación radical. En los dos casos falta el principio de realidad, sustituido p defensivo delirio.

Nadie puede saber lo que debe hacer, aunque sí debe inventar con los demás lc decide hacer para ver, después, como dijera Ortega, que esa decisión acc coincidiendo con lo que tenía que ser hecho.

En la enseñanza universitaria, como en todo hacer coral, todos hacen lo que les pi situación, y ese hacer múltiple y dialógico siempre confluye en un estado del h colectivo que tiende al equilibrio. Es lo que dicen los biólogos que les pasa a las neu y demás organismos vivos.

17. Michael Foucault. "Lenguaje y literatura"
(15-03-05)

¿Qué es literatura?
Es una pregunta sincrónica al tiempo en que se escribe.
No es una pregunta de crítico.
La pregunta es el hueco que se abre en la literatura (en la conciencia de hacer literatura) cuando se está haciendo.
La literatura, así, se aloja en la pregunta "qué es la literatura" hecha al tiempo que se escribe.
Esta pregunta ha sido posible en la obra de Mallarmé.

También la pintura. Y la arquitectura. Alojadas en la correspondiente pregunta hecha al tiempo que se pinta y que se proyecta.

La pregunta es el hueco, la oquedad donde el hacer se aloja.

1. Primero está el lenguaje, que es el murmullo de todo lo que se pronuncia y, al tiempo, ese sistema transparente que hace que se nos comprenda cuando hablamos. Lenguaje es todo el hecho de las hablas acumuladas y, además, el sistema mismo de la lengua.

2. Luego están las obras. Esa configuración del lenguaje que se detiene sobre si, que se inmoviliza, que constituye un espacio en el que se retiene el derrame del murmullo que erige cierto volumen opaco.

3. Por fin, está la literatura, que no es ni la obra ni el lenguaje. Es el vértice de un triangulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra, de la obra con el lenguaje.

En el siglo XVII la literatura quería designar la familiaridad que alguien, en el momento mismo en que utilizaba el lenguaje corriente, podría tener con las obras del lenguaje. Era un asunto de recepción (relación de saber y de memoria).
Hoy esa relación es activa, oscura y profunda, entre la obra en el momento en que se hace y el lenguaje mismo. Este posicionamiento empieza a finales del XVIII (principios del XIX) en el entorno de Chateaubriand.
La literatura es un tercer enclave, distinto del lenguaje y de la obra, enclave exterior que dibuja un espacio vacío, una blancura esencial en donde nace la pregunta ¿Qué es literatura?. Oquedad que es la misma pregunta y la esencia de la literatura que aparece en ella.

Pregunta como indicación de un ámbito, sentido en la acción, pero inverbalizable. ¿La acción hace sentir el vacío de lo que se hace?

Hueco que no deja de socavar la literatura desde el XIX:
La idea preconcebida de la literatura es así: un lenguaje (texto) hecho de palabras como las demás pero elegidas y dispuestas de tal manera que a través de ellas pase algo que es inefable.
Pero la literatura no es así, no está hecha de inefables, sino de fábulas, de algo que está por decir y que se puede decir pero está dicho en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento que es simulacro. Gracias al simulacro es posible el discurso sobre la literatura.
La literatura es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida y no franqueada. La literatura es un lenguaje que oscila sobre si mismo, una especie de

vibración sin moverse del sitio.

La literatura solo es literatura en el instante mismo de su comienzo. La literatura es e previo que traza en las palabras su espacio de consagración.
Palabras que en ese comienzo son decepcionantes con relación a la literatura.
Cada palabra real es una trasgresión que se efectúa en relación con la esencia b de la literatura, que hace de toda obra la ruptura y explotación de esa literatura (bl vacía, luminosa, imposible).
"Mucho tiempo me he acostado temprano" (Proust) es una entrada en la lite porque es la irrupción de un lenguaje sobre una página en blanco. Palabras qu llevan al umbral de una perpetua ausencia. (Ahí está la literatura).

Cada acto literario nuevo, sea de Baudelaire, de Mallarmé o de los demás, impli menos cuatro negaciones. Cuatro rechazos, cuatro tentativas de asesinato.
1. Rechazar la literatura de los demás.
2. Rechazar a los otros el derecho a hacer literatura.
3. Rechazarse a sí mismo el derecho a hacer literatura.
4. Rechazar decir algo distinto del asesinato realizado de la literatura.

Desde el XIX todo acto literario toma conciencia de sí como una transgresión esencia inaccesible que seria la literatura (y a la esencia del lenguaje, del habla):

Literatura como conciencia imaginal nacida del hacer literario. Polo imaginal. F imaginal de ordenación de palabras en un soporte.

Nada en una obra de lenguaje es semejante a lo que se dice cotidianamente. Na verdadero lenguaje (habla).

Cuando se introduce lenguaje verdadero en una obra literaria se hace para hora espacio literario, o para darle una dimensión que no le pertenece, como cuanc cubistas pegan papeles en sus cuadros.
La obra existe porque la literatura es profanada por las palabras sostenidas por ella.
La obra siempre desaparece convertida en un pedazo de tentativa literaria que existe porque a su alrededor hay una continuidad literaria.

Dos figuras literarias:
1. La transgresión.
2. La continuidad, la machaconería de la biblioteca.
Habla de transgresión. Empieza en la obra de Sade (es un umbral de la literatur obra insoportable de Sade, tuvo la pretensión de ser la borradura de toda la filosofí toda la literatura, de todo el lenguaje.
La repetición está en Chateaubriand, que hace obras que quieren mantenerse murmullo y añadirse a la polvorienta biblioteca absoluta.
La transgresión y el transito, más allá de la muerte ("Attala" y "Nouvelle Just representan dos grandes categorías de la literatura contemporánea. En la lite (desde el XIX) solo hay dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión y Orfeo p muerte. Y dos figuras a las que se habla: Yocasta profanada y Eurídice perd recobrada.
Transgresión, lo prohibido.
La muerte, la biblioteca son los espacio propios de la literatura (el ámbito tenso y va
Los signos por los que cada palabra indica que pertenece a la literatura son llamad la crítica (Barthes) la escritura (los dibujos de sonidos). La escritura hace de cualquie un modelo concreto de literatura.
La retórica desaparece en el XVIII. Lo que quiere decir que la literatura misma se en

de definir (desde esa desaparición) los signos y los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura.
La retórica era la encargada de decir lo que debía de ser un bello lenguaje.
La obra es la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura: es esa especie de espacio de desdoblamiento (de espejo) que se podría llamar el simulacro.
No hay ser de la literatura. Hay sencillamente un simulacro, simulacro que es todo el ser de la literatura.

Literatura que simula la simulación, que se sabe puramente simulacro tensado, transido.

En la escritura, la vida mundana se interrumpe y allí donde se repliega la obra va a poder abrir su propio espacio.

"En busca del tiempo perdido". Aquí perdido va a tener 3 significados. 1. El tiempo de la vida está perdido. 2. El tiempo de la obra también lo está porque no tiene espacio en ella. 3. El tiempo en la obra, fragmentado.
Proust tiene el proyecto de hacer literatura pero la obra real queda retenida en el umbral de la literatura.

Quizás la arquitectura es también el vacío blanco, previo y abarcante de la decisión de hacer arquitectura en el oficio de proyectar arquitectura.
Una pura tensión imaginal que se siente al hacer en aquellos que al hacer se sienten inquietos e interrogados por lo que hacen.
El lenguaje de la arquitectura es la construcción. La obra es el artefacto industriosamente erigido para algo.
La arquitectura es la relación entre ambos.
El paralelismo funciona.

El lenguaje de y en la obra de Proust no es ni obra, ni literatura, sino espacio intermedio, espacio virtual que se puede vislumbrar pero no tocar, espacio de simulacro que da a la obra su volumen.

No hay obra sin espacio virtual, sin simulacro. Espacio de la obra en obra por el lenguaje. Espacio del propio lenguaje desplegándose. Espacio del ademán del lenguaje.

Tiempo propio de la obra de Proust. Distancia entre la obra y la literatura que es el ser profundo del lenguaje literario (more literario).

La arquitectonicidad de un edificio en la distancia entre el edificio (proyectado y hecho) y la arquitectura.

Diderot (Jacques el fatalista): "Si yo fuera novelista.... lo que cuento seria más bello que la realidad... pero no hago literatura, por eso estoy obligado a contar lo que es".
En este (y otros) texto se encuentra un espacio virtual en el que no hay ni literatura ni obra, y sin embargo, hay relación entre obra y literatura (como en Niebla de Unamuno).

En Chile hablaban de obras bien escritas por malos escritores y viceversa (Dostoievski, "Los demonios). Quizás hablaban diferenciando literatura y obras escritas. O de obras escritas que tienen o no tensión literaria (conciencia tensada en el vacío que es lo literario).

Joyce (Ulises) actúa de modo que en el interior del relato infinito de la jornada de un ciudadano, algo se ahueca, bien sea porque la literatura se ausenta o porque está ahí porque se trata de Ulises y, a la vez, esta en la distancia.

El Ulises de Joyce está configurado en figuras circulares. Circulo del tiemp(amanecer al anochecer. Circulo del espacio (que da vuelta a la ciudad).

Antes del XVIII todo escrito era una actualización de un lenguaje mudo y primitivo. obra venia a ser una restitución que iba a alojarse en el interior de ese lenguaje mu palabra de Dios). Había un libro previo ya escrito que era la verdad, la naturalez palabra de Dios. La retórica era el sistema para actualizar con rigor ese libro mudo.
Entre un lenguaje charlatán que no decía nada (la doxa) y un lenguaje absoluto (decía todo y no mostraba nada, había un lenguaje intermedio que llevaba el len charlatán al lenguaje mudo de la naturaleza y de Dios.

En el XIX se deja de estar a la escucha de esa habla primera (muda) y, en su lug empieza a oír el amontonamiento de las hablas ya dichas; la retórica ya no funcic las obras son hablas que se repiten y, así (con la repetición), borran todo lo que hc dicho para captar la esencia de un vacío (la literatura).
El "libro" ("Le livre") de Mallarmé es el proyecto fracasado de la repetición que (todos los demás libros. La obra de Mallarmé desaparece como libro. Siendo el ate: de la desaparición.
Las obras clásicas eran representaciones porque representaban un lenguaje ya h para la representación(el teatro).
A partir del XIX la esencia de la literatura ya no está en el teatro sino en el libro.
Libro, asesino de otros libros, que asume el proyecto, siempre frustrado, de h literatura. Y funda su ser.

Edificio que asume el proyecto, siempre frustrado, de hacer arquitectura.
La arquitectura se muestra como tensión vacía en el construir, cuando se afron faceta de lo no ritualizado en lo que aloja lo ritual (esto es lo representativo a alojar).

La literatura es transgresión, es la virilidad del lenguaje contra la feminidad del Literatura es lenguaje mortal, repetitivo, redoblado. Lenguaje de las obras, de los l que son los lugares donde los autores acaban encerrados.

La obra en obra es la que encierra.

*

Literatura – ser de negación y simulacro.
Lenguaje de 1er grado – el que solo habla de sí en su propio nombre.
Lenguaje de 2º grado – la crítica.

El crítico se inventó en el XIX.
La crítica, hoy (en Char, Blanchot, Ponge), se convierte en una función del lengua general sin organismo ni asunto propio.
Al principio la crítica fue una función mediadora entre el lenguaje creador (creador) y el consumidor (público).
Hoy el lenguaje primero es llamado literatura, aunque hay un lenguaje 2º que hab literatura (que habla de las obras en relación a la literatura).
Antes, la crítica era la intermediación entre escritura y lectura. La crítica era la f primera (y especializada) de la lectura.
Hoy la crítica se convierte en acto de escritura (desconstrucción).
Hoy todas las escrituras se cruzan formando el jeroglifo flotante de la escritura actual.

Jacobson pensó que la crítica es un metalenguaje (como la gramática, la lingüístic estilística, etc.). El metalenguaje señala las reglas del lenguaje, sin ser él diferent primero. Un lenguaje que señala la estructura que le hace ser un lenguaje.

Las frases tienen sentido porque cada fenómeno de habla se encuentra alojado en un horizonte –apremiante de la lengua.
La literatura (cada vez que alguien coge la pluma para escribir) hace literatura porque suspende el código (el sentido común) del término o la frase hasta llevar esta suspensión al límite.

Literatura es escribir. Arquitectura es proyectar el construir.

Proust comienza: Mucho tiempo me he acostado temprano. El hecho de su escritura compromete el sentido general.
Si el código del habla se halla comprometido en la escritura, el código puede acabar no valiendo nada. Y entonces no es posible hacer ningún metalenguaje.
El lenguaje no cesa de repetirse.
Escribir es poner la repetición en el corazón mismo de la obra.
Homero emplea en la Odisea una estructura de repetición(Ulises oye a un aedo que canta sus aventuras).
La crítica, más que metalenguaje, es la repetición de lo que hay de repetible en el lenguaje.
Dos formas de crítica: ciencia del repertorio de figuras por las que los elementos del lenguaje son repetidos, rimados, combinados (la retórica); ciencia de los dobles, de las identidades, y mutación de sentido, búsqueda de tematizaciones en la pluralidad de la obra.
Tercera forma de crítica: desciframiento de las autorreflexiones de la implicación que la obra se hace a si misma.
Hasta hoy el análisis literario ha discurrido en dos direcciones. La búsqueda de los signos por los que las obras se designan a sí mismas y la búsqueda de la manera como se espacializa la distancia que las obras toman en el interior de si mismas.

La obra literaria se hace con lenguaje (no con sentimientos, ni ideas...)
En cada cultura hay un estado de signos (situaciones signadas). En otras culturas la literatura funcionaba como signo social y religioso tomando a su cargo funciones significantes rituales.

Habría que impulsar el análisis de los signos en el interior de la obra. Y el análisis de los signos utilizados por la literatura para significarse a sí misma.
Los signos de escritura característicos son los tiempos de los verbos (Flaubert, Balzac, Proust) que producen configuraciones vinculadas al imperfecto, el pretérito indefinido, el pretérito perfecto y el pluscuamperfecto.
El signo de autoimplicación de la literatura mediante ella misma es un ritual (un ritual de duelo). La obra se designa a sí misma en la muerte (del héroe). El héroe siempre está muerto en relación al relato que se ha hecho.

La presencia intemporal, iluminada, dichosa, de la obra se da en el escritor que está escribiéndola.

La literatura esta hecha con lenguaje. Como la arquitectura esta hecha con construcción. Pero no valen las estructuras del lenguaje en general para la literatura.
El análisis de la literatura como significante significándose a si misma no se despliega sólo en el lenguaje. La literatura se mantiene en pie a través de varios espesores de signos.
La literatura es la re-configuración en una forma vertical de signos que están dados en sedimentos separados. La literatura no se construye a partir del silencio.
La literatura solo existe en la medida en que no ha dejado de hablar.

*

Hablemos de la espacialidad de las obras. Se ha creído que el lenguaje es lo que lee el

tiempo. El lenguaje deposita el tiempo en él. La superficie cubierta de signos es la c
espacial de la duración.
Solo Bergson soñó que el lenguaje no es cosa del tiempo, sino del espacio (a
Bergson no le gusta a Foucault).
Hoy se descubre que el lenguaje es espacio aunque el lenguaje funcione en el tiem

Con la arquitectura pasa que funciona en el ámbito visual aunque no es visu arquitectura es auditiva y tactil (la envolvencia).

La función del lenguaje es el tiempo. Su ser es el espacio (la exterioridad).
"Espacio, puesto que cada elemento del lenguaje sólo tiene sentido en la red d sincronía. Espacio, puesto que el valor semántico de cada palabra o de cada exp está definido por el desglose de un cuadro, de un paradigma. Espacio, puesto c misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada obedecen, con más o n latitud, a las exigencias simultaneas, arquitectónicas, espaciales por consiguiente, sintaxis. Espacio, por fin, puesto que, de una manera general, sólo hay signo signific con un significado, mediante leyes de sustitución, de combinación de elemento pues, mediante una serie de operaciones definidas en un conjunto, por consiguient un espacio. Y durante mucho tiempo, creo, hasta prácticamente ahora, se confundido las funciones anunciadoras y recapituladotas del signo, que son de h funciones temporales, con lo que le permitía ser signo, ya que lo que le permite signo ser signo no es el tiempo, es el espacio.
La palabra de Dios, que hace que los signos del fin del mundo sean efectivamen signos del fin del mundo, no tiene lugar en el tiempo; puede manifestarse en el tie pero es eterna, es sincrónica en relación con cada uno de los signos que significan a

La búsqueda crítica del momento de la creación responde a la confusión del len con el tiempo.
La crítica ha sido creacionista.
Las configuraciones culturales espacializan todo lenguaje y toda obra.
Espacio es aquello donde tiene lugar algo.

La representación (imagen, apariencia, verdad, analogía) del lugar ha pasado del a la esfera. El lenguaje ha comenzado a curvarse sobre sí mismo para inventar f circulares.
Esfera de la representación renacentista retorciéndose ha dado lugar, en la mita XVII a las grandes figuras barrocas del espejo, la pompa irisada, la espiral, los gr edificios que se envuelven como hélices alrededor de los cuerpos y que asciend vertical.
Esta espacialidad solo puede captar la obra desde el exterior.
Pero hay también una espacialidad interior a la propia obra. Esta espacio (envolvente) no es su ritmo o movimiento (su composición).
El espacio profundo es de donde vienen y circulan las figuras de la obra (Starobin "Rousseau", Rousset – "Formes et significations").

Figuras en 8 en Corneille (movimiento de los personajes en sus vinculaciones).
Esto lleva al espacio del lenguaje mismo (se ve en Mallarmé). Espacio del cristal ventana, espacio abierto, congelado y enteramente cerrado. Espacio de cristal.

Mallarmé y su "Libro". Movimiento del Libro que, abierto como abanico, oculta mostrándolo y que, cerrado, deja que se vea el vacío que su lenguaje no ha deja nombrar. Este libro, el libro, es la imposibilidad misma del libro. Este libro hacia casi el invisible espacio del lenguaje.

La tarea actual de todo pensamiento y de todo lenguaje es dejar que llegue el lenguaje al espacio de todo lenguaje. Algún día aparecerá la reja que tiene retenido el sentido del lenguaje.
La literatura es invención, hace dos siglos, de la relación no pensable de lenguaje y espacio.

"En el momento en que el lenguaje renuncia a lo que ha sido su vieja tarea desde milenios, que era la de recoger lo que no se debe olvidar, cuando el lenguaje descubre que está ligado mediante la transgresión y la muerte a ese fragmento de espacio, tan fácil de manipular, pero tan arduo de pensar, que es el libro, entonces algo así como la literatura está naciendo. El nacimiento de la literatura está aún muy cerca de nosotros y, sin embrago, ya, en el hueco de sí misma, plantea la pregunta de lo que es. Lo que ocurre es que es extremadamente joven aún dentro de un lenguaje que era muy viejo. Ha aparecido dentro de un lenguaje que desde hace milenios, desde, en cualquier caso, la aurora de pensamiento griego, estaba encomendado al tiempo."

"(...) el análisis literario si tiene un sentido, no hace sino borrar la posibilidad misma de la crítica. Poco a poco hace visible, pero todavía envuelto en una niebla, que el lenguaje se torna cada vez menos histórico y sucesivo, muestra que el lenguaje está cada vez más distante de sí mismo, que algo así como una red se aparta de sí, que su dispersión no se debe a la sucesión del tiempo, ni al esparcimiento del anochecer, sino al estallido, al centello, a la tempestad inmóvil del mediodía.
La literatura en el sentido estricto y serio de esta palabra, que he procurado explicarles, no sería sino ese lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado, es decir, esto mismo que tenemos ahora, hoy, que pensar."

18. Frente a frente

(22-08-2005)

Llegamos a Florencia por la mañana. Habíamos viajado en tren desde Roma porq Florencia no había una sola habitación disponible. Era mayo del año 1980 conmemoraba el cuatrocientos aniversario de los Medici (Firenze e la Toscana dei M nell Europa del cinquecento. Il primato del disegno. Ed. Electra, 1980). Florencia e cubierta de nubes pero la temperatura era agradable. En el trayecto desde la est hacia la Plaza de a Señoría nos vimos envueltos por una disciplinada horda de t que circulaban lentamente, haciendo arbitrarias paradas para mirar el exteri algunos edificios. Se detenían por grupos en cualquier lugar, acera o calzada, c calles peatonalizadas por donde nos movíamos. Nosotros íbamos mas deprisa p queríamos llegar cuanto antes a los Uffizi y nos impactó que el casco histórico estu colmado de gentes paseando en la misma dirección, mirando a la vez, por gr partes de las fachadas de los edificios históricos que franqueaban el itinerario. No para avanzar los íbamos esquivando. A mitad de nuestro recorrido advertimos qu gentes que así procedían llevaban incrustados auriculares conectados con aparatos emisores que algunos llevaban colgando. Iban escuchando palabras describían algunos edificios y sus detalles y contaban historias de su aparición ciudad. Recuerdo ahora que, descubierto el subterfugio fabulador como fundam turístico de aquella conmemoración, Florencia se nos desveló como una exposició edificios alojados en el murmullo sordo de su presencia anacrónica hecho audible los portadores de los aparatos por el discurso mecánico de una voz blanca que, idioma de cada oyente, repetía un texto convencional que se proponía como testim certificador del protagonismo de cada edificio de los señalados en la historia región.

Quizás, sin estas narraciones, ajustadas al recorrido a pie por los distintos itine seleccionados, la mayor parte de las construcciones de Florencia, con sus de arquitectónicos incluidos, habrían permanecido invisibles para muchos de los turistas recorrían la ciudad.

*

Parece que el turismo es la segunda industria mundial (la primera es la construcción tercera es el narcotráfico). La segunda actividad generadora de riqueza universal orbe. En un reciente congreso habido en Barcelona (en el mes de mayo de 200 constataba la salud de este sector económico y se anunciaba que en breve habría esperar y, por tanto planificar, desplazamientos para mil quinientos millones de pers al año. Mil quinientos millones de burgueses que aparecerán en infinitos lugares tierra, previamente preparados para recibirlos, a coste tasado, como ám comprensibles, prestigiados por alguna peculiaridad que los ha de diferenciar a costa de todo lo que les engloba. La llamada del congreso era para los inversores turismo a los que se anunciaba un futuro prometedor si se prepara con tiemp contexto infraestructural donde los viajes publicitados pueden llegar a tener sentid urgía a todos los operadores a programar destinos, construyendo alojamientos dent una red eficiente de servicios, y a señalar recorridos ciudadanos y visitas extra-urban monumentos y paisajes) preparando las narraciones, políticamente correctas edit en documentos escritos o grabaciones, capaces de singularizar esos lugares, envolvi las presencias fotografiables en relatos atractivos y patéticos de historias ocu teniendo a los lugares como protagonistas o como escenarios.

De algún modo, en el congreso de turismo de Barcelona se recordaba la necesida recubrir con palabras todo el universo, porque preparar el mundo para el turismo su la hetereotopización de todo lo visitable (todo es visitable en principio) que consis

aislar los elementos de cada lugar elaborando historias que permitan percibirlos en su singularidad peculiar.

*

Es común entender las ciudades como textos cuyos caracteres son las vías públicas y los edificios, que pueden ser leídos de maneras precisas por aquellos que conocen sus historias. Pero también es general pensar que las ciudades son testimonios estratificados de diversas dinámicas del poder que no dejan de murmurar historias inaudibles que todos los humanos

George Steiner en su escrito "La idea de Europa" (Siruela, 2005) señala que una de las peculiaridades (entre cinco) que caracteriza nuestra cultura es que, en Europa, las calles, las plazas, las avenidas, los paseos, etc. llevan nombres de estadistas, militares, músicos, poetas... que convierten las ciudades en crónicas vivientes de su historia. Releer los rótulos de las calles de cualquier ciudad europea es hojear un pasado presencial. "Después de reflexionar sobre las dificultades en la metódica aplica a la rehabilitación de muchas de las ciudades dañadas en las guerras dice: "cuando caminamos entre estos sólidos espectros nos invade una sensación extraña de enorme tristeza. Es difícil expresar con palabras el ambiente, el aura que el tiempo autentico concede al juego de la luz en la piedra, en los patios, en los tejados..."

*

Dice Thomas Mann ("Viaje por mar con Don Quijote", R que R, 2005) que lo que nos rodea no nos parece estético, que sólo tiene belleza (encanto) lo que tenemos en frente. Hace esta acotación, evocando a Schopenhauer, destacando que solo lo confrontado, sentido como separado de nosotros, tiene capacidad para convocar la emoción de lo bello. También parece indicar que lo que nos envuelve nos hace sentir confundidos.

Si diferenciar es mirar de frente, de cara, habría que desarrollar una fenomenología de la dinámica de experienciar una ciudad como un ambiente envolvente (murmurante) que se va aclarando en la medida en que afrontamos los edificios de cara, buscando su fachada que es la manera de diferenciarlos del ambiente que los contiene.

Buscar la cara y dar la cara a un edificio supone separarse de él, separarlo a él y dejarle decir o permitir que sean audibles las historias en que adquiere notoriedad presencial.

*

Tratar las fachadas de la arquitectura es tratar de la visibilidad de los espacios y estar dispuestos a escuchar lo que tiene que decir.

*

Foucault entiende cualquier libro como un espacio englobado por lo literario... Podemos decir que una ciudad es un autentico libro, el espacio de las narraciones que acompañan y dan sentido histórico a su trazado y a sus edificios.

NOTAS

CUADERNO

200.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
info@mairea-libros.com

84-9728-177-2